

C E S A R E P A V E S E

- Doktori értekezés -

Irtta

Kellemen János

SZEGED, 1966

**"Ero quasi perdute, a cantavo. Comprendendo  
ho trovato me stesso."**

## I. fejezet

### "Az abszurd bűn"

- Életrajz. Művek kronológiája. "Il vizio assurdo". -

"Az abszurd bűn" /"Il vizio assurdo"/ címmel írt könyvet Davide Lajolo a legújabb olasz irodalom egyik legizgalmasabb, legvitatottabb alakjának Cesare Pavese-nek életéről. Az öngyilkosság, "az abszurd bűn", tett pontot az író életének végére, s ez egyéni sorsának tragikus alakulásán túl világnézeti, kulturális és alkotói válságra is utal.

Vallomás-szerű művei és "Az élet mestersége" /"Il mestiere di vivere"/ címmel posztumusz kiadott, nagy feltűnést keltő naplója egyrészt feltárják ennek a belső válságnak személyes okait, másrészt megmutatják, hogyan függnek ezek össze a társadalom "abszurd bűnével", tükrözik a háboru előtti és a közvetlenül háboru utáni Európa életének és kultúrájának legjellemzőbb problémáit.

Cesare Pavese 1950-ben bekövetkezett halála óta nem szűnik a munkásságával kapcsolatos problémákról /alkotómódszer, szimbólum, mítosz, gyermekkor, realizmus, dekadencia stb./ és életművének jelentőségéről, mondanivalójáról folytatott vita. Vannak, akik elsősorban a dekadencist látják benne, mások az újítót, a progresszívet emelik ki. Mi úgy igyekszünk állást foglalni ebben a vitában, hogy Pavese nagy tanulságokkal járó munkásságát, alkotóműhelyét a maga ellentmondásaiban vizsgáljuk, figyelmünket a dekadentizmus és progresszizmus közötti ingadozására, az "abszurd bűn" igazi győ-

kerésre irányítva.

Cesare Pavese 1908. szeptember 9-én született Santo Stefano Bolbo-ban, nem messze Torinótól, a Langhe dombvidékén.

Azt, hogy a dombok közt született, Pavese sorának nevezte, mert a család hosszabb ideje Torinóban lakott, s csak a nyári vakáció idejére tért Santo Stefano-ban. S ez valóban csereszély volt, mert a későbbi író véletlenül született falun, olyan szülőktől, akik nem voltak parasztok, s a falu, a vidék, a dombok, a szőlők mégis egész életére mélyen lelkébe vésték. Könyveit, témáit, a szimbólumhoz, mítoszhoz való ragaszkodását nem lehet megérteni ennek a földnek ismerete nélkül.

Santo Stefano környéke átmenetet képez Piemont legjellegzetesebb vidékei, Asti, Cuneo mezői és a Langhe dombjai, a szőlő- és erdőkultúra közt. Itt a maga övével, beosztásával, körvonalával minden dombnak megvan a saját üzenetvesztethetetlen arca. Ez a vadnak, a primitívnek, a mítosznak, az egész életet előre meghatározó elődleges élményeknek a világa. Minthogy Pavese szerint minden, amit már tudatosan élünk át, egyszer megtörtént velünk öntudatlanul, a gyermekkor memályos, irracionális világában, minden művével időt vesz, hogy megfejtse saját sorát, "napfényre hozza a mítoszt".

De a dombok közt Canellibe vissz az ut, s azon túl Genova, a tenger, sőt Amerika van. A gyermeknek Canellin keresztül kellett elindulnia, hogy a városba jusson, így később is Canelli marad számára a város, a kultúra, a racioná-



lis világ, a megfajtott mítosz szimbóluma. Ime az író világának két pólusa, az egész életén áthuzódó, különböző formákban /falu-város, titáni-olimpeszi, mítosz-racionalizmus/ megjelenő ellentét alapképlete: Santo Stefano és Canelli.

Pavese hatéves volt, mikor édesapja meghalt. A család eltartásának teljes felelőssége az anyára hárult. Az anya hallgatag természetű piemonti asszony volt: szigorú, keményen dolgozó. Gyermekével /Cesarón kívül volt egy lánya, Maria/ nem tudott megfelelő kapcsolatot teremteni. Pavese életében az apa halálával ez volt az első úr. Kivel értesse meg magát, kinek mondja el gondolatait, felfedezéseit, kivel beszélgessen? Paveseben ez a probléma az önmagával, a növényekkel, a dombokkal, a folyóval, a természettel folytatott hosszú-hosszu párbeszéd révén oldódott fel. Ahogy Davide Lajolo írja, "Pavese már gyermekkorától kezdve a dolgok középpontjába helyezte magát, nem tudván magát az emberek közé helyezni".<sup>1.</sup>/ Így Santo Stefano és a dombok saját lényre részeivé váltak. De ezt a földet az ember alakította ki: nincs Piemontnak egy darabja, mely évezázadok óta ne munkát és izzadtságot szívott volna magába, így a gyermek a szőlőkben, a dombokban, a természetben mégis felfedezhette az embert is.

A befeléfordulás, a magány végigkíséri egész életén, s műveinek egyik állandó motivumává válik. Állandó figurája a magányos, önmagának-elég ember lesz, kezdve első jelentős versének, a Mari del Sud-nak unokatestvővérétől vagy az Antenati /"Ősök"/ című veronek hősétől, akiben apjára

emlékezik. Az apát itt egy kis üzlet félhomályában látjuk, amint éppen könyvet olvas, ahelyett, hogy a vevőket szolgálná ki. Inkább azt mondja, hogy nincs cukor, nincs liszt, csakhogy ne kelljen felállnia, megszakítania kedvenc foglalkozását, az olvasást és révedezést. Tőle örökölte Pavese a szemlélődő életre való hajlamot:

Felfedeztem, hogy születésem előtt kemény emberekben éltem mindig, kik urai voltak maguknak,  
s egyikük sem tudott felelni, és mind nyugodtak voltak?<sup>2</sup>

Apjának sose vetette szemére, hogy elhanyagolta az üzletet, a pénzkeresést, sőt büszke volt rá - az egyetlen dolog, amiért neheztelt, az volt, hogy elhagyta Santo Stefano-t. De hű maradt a faluhoz Pinolo Scaglione, a "Luna e i falo" /"A hold és a máglyák"/, a Santo Stefano-ról szól regény Nuto-ja. Gyermekkorától kezdve ő volt egyetlen barátja, akivel meg tudta értetni magát. Asztalosműhelyébe, a magányválságos óráiban, felnőtt korában is vissza-visszatért Pavese, hogy elbeszélgessen vele a közös emlékekről, a gyermekorról, a dombokról és a szőlőkről, mint a "Luna e i falo" főhőse<sup>3</sup>. /

A "Luna e i falo" Nutoja /Pinolo Scaglione/ szerencsés fiú, énekel, klarinétozik a falu ünnepein, s általában mindent tud. A regény első személyben beszélő hősének, Pavese-nek /Anguilla/, ő mutatja meg a vidék, a dombok, a dolgok igazi arcát, s ő ad hírt a távoli országokról is:

"Figyelni ezeket az elbeszéléseket, Nuto barátjának lenni, őt ilyennek ismerni, azt a hatást keltette bennem, mintha bort innék és muzsikát hallgatnék. Nuto

volt, aki elmondta nekem, hogy a vonattal mindenhová el lehet jutni, és ott ahol befejeződnek az állomások, kezdődnek a kikötők, és a nagy hajók menetrend szerint indulnak, és az egész világ tele van utakkal, kikötőkkel, emberekkel, akik utaznak, építenek és rombolnak, és hogy mindenütt van, aki felül tud kerekedni, és aki nyomorog."

Az első lakolásévek hozzák a városnak, Torinonak felfedezését. A gyermek minduntalan megszülik a külvárosi lakásból, és hosszú órákat töltött csavargással. A magányos kóborlások, az utcák, a terek olyan mély nyomot hagynak benne, mint a Langhe, Santo Stefano dombjai, szőlői. Verceskötetének, a Lavorare stanca-nak nem egy darabja idézi ezeket a benyomásokat, de későbbi regényhősei is megőrzik a végnélküli éjszakai csatangelések, magányos elmélkedések iránti vonzódást.

Lássuk, hogyan elevenedik meg a Lavorare stanca egyik darabjában az első torinói évek légköre. Ezek az évek a városnak nemcsak mint életformának, hanem mint a kiélezett osztályharc színhelyének felfedezését is jelentik:

Egy fiú játszani ment a mezőkre,  
ahol most korzók nyulnak el. Mezitlábos  
gyerekeket talált a réten, és táncolt örömben.  
Szép volt velük mezitláb a fűvön.  
Egy este távoli fényekkel lövések dörrentek  
a városban és tépett kiáltásokat  
hozott, félénken a szél. Mindenki hallgatott.  
A dombok szőlőtől szitott fénypontokat  
hullattak szét a lejtőn. A sötétedő  
éjszaka végül kioltott mindent,  
és csak a szél frissessége maradt meg álmukban.

Mánap reggel a fiuk visszajöttek, s egyikük sem emlékezett a kiáltásra. A börtönben hallgatag munkások voltak, valaki meg is halt. A vérfoltokat elfedték az utcán.

Messze, a koldó napban felébredt a város, és megjelentek az emberek. Egymás arcába néztek. A mezők sötétjére gondoltak a fiuk, s a nők arcába néztek. Az asszonyok türtök szóltanul, hadd tegyék.

A fiuk a mezők sötétjére gondoltak, hová egy lány téved néha. Szép volt a sötétben a lányokat bántani. Mi voltunk a fiuk. A város nappal tetszett nekünk. Este hallgattunk, nézve a messzi fényeket, figyelve a kiáltásokat.

Meznek még fiuk a mezőkre játszani, ahová elérnek a korzók. És az éjszaka ugyanaz. Ki arra jár, érzi a fűvek illatát.

A börtönben ugyanazok vannak. És mint akkor itt vannak a nők, gyerekeket szülnék, és nem szólnak semmit.<sup>4./</sup>

Az 1922 december 18-i torinói tömeggyilkosság emlékét idézi a vers.<sup>5./</sup> Ekkor gyújtották fel a fasizták a Marx Károly kört és dúlták fel az "Ordine Nuovo" szerkesztőségét, meghurcolva Gramscit is. Pavese évtizedek múlva is emlékezett a nap mártírjainak nevére, ami azt mutatja, hogy az esemény egész életre szóló nyomot hagyott benne.

1923-ban Pavese beiratkozott a D'Azeglioról elnevezett ginnáziumba. Ez az iskola nemcsak az ő életében játszott nagy szerepet: sok jelentős személyiség, a fasizmus elleni kulturális és politikai harc számtalan kiváló képviselője került ki innen. A D'Azeglióban végzettségű köre az egyetem padjaiban, s később is összetartott, olyan sti-

lusu csoportot alkotva, mint nálunk a "Szegedi Píntalok Művészeti Kollégiuma". A diákokra az olasz irodalom tanára, Augusto Monti gyakorolt életre szóló hatást, Monti Piero Gobetti és Antonio Gramsci köréhez tartozott .  
bár inkább Gobetti lapjával, a "Rivoluzione leberale"-val működött együtt, mintsem a Gramsci-féle "Ordine Nuovo"-val. Felismerte a Gobetti és Gramsci-féle irányvonal egysége- nek a fasizmus elleni harcban való fontosságát, s egy olyan társadalom szükségességét hirdette, melyben a proletáriátusnak jut a vezető szerep.  
Bár nem folytatott közvetlen politikai propagandát, órái- ról úgy jött ki az ifjuság, mint a "zsarnokság gyűlöléje" /"mediator di tiranni"/. Ezért a tanításért sokan kerültek közülük a fasiszta rendszer börtöneibe, maga Monti és Pavese is /Pavese brancaleonei száműzetése/.

Idézzünk egy példát arra, hogyan emlékeznek iskolá- jukra évtizedek múlva is a növendékek. Egyik Amerikába szakadt diák, Beppe Foa írja egy levelében 1959 december 14-én: "Hatása /Montié/ hatalmas volt, és biztos, hogy az akkori idők "D'Azeglio"-ja, annak a kicsi, hideg és sötét épületnek szerénységében egyike volt a legnagyobb iskolák- nak /nagy I-vel/, melyeket valaha is ismert a világ. A leg- nemesebb hagyományok értelmében egyetem volt, a kevés meg- maradt egyetem egyike, talán az utolsó." 6./

A gimnáziumi évek nemcsak politikai elkötelezettség szempontjából formálják Pavese személyiségét. A Vita Nuova-t olvasva azt az álmot hordja magában, hogy ő is valami örök alkotást hozzon létre.<sup>7./</sup> Már kész elvei vannak a kulté-

szetről, sok kulturális kérdésről, nagy műveltséget szív magába,<sup>8./</sup> de rövid fellángolásoktól eltekintve ekkor uralkodik el rajta a melankólia, veti rá árnyékát az "abszurd bűn".<sup>9./</sup> Az életet szerinte csak a versek és a nők teszik érdekessé arra, hogy végigéljük. Tizennyolc éves korában leírja ezeket a szavakat: "Pavese halott". Egyik barátjának /Baraldi/ öngyilkossága ekkor váltja ki belőle is először az öngyilkosság gondolatát.<sup>10./</sup> Élete ettől kezdve folytonos előkészület az abszurd bűn elkövetésére.

A huszas évektől kezdve Torino kiemelkedő helyet foglalt el Italia szellemi életében. Gramsci és Gobetti nyomán tevékeny kulturális és politikai csoportok születtek, s ha Pavese egyetemi évei alatt ez a két hang már el is hallgatott, eszméik az új olasz Ricorgimento kialakulása irányában hatottak. Magát Pavest és a d'azeglisták körét Augusto Monti hozta kapcsolatba ilyen értelemben elkötelezett, haladó értelmiségi körökkel.

Ezekben az években két irányzat állt a hivatalos szellemi élet központjában, a "Strapaese" és "Stracittà". A "Strapaese" az olasz tradíciókra hivatkozott, s a latin nagyságot akarta újjáéleszteni. Ahogy az elnevezés is mutatja /paese = falu, vidék/, a falura támaszkodott, maradi agrárelemek álltak mögötte, melyek zavaros ideológiájukkal a fasizmus kulturális igazolását szolgálták.

A "Stracittà" urbánus mozgalom volt /città = város/, el akart vetni minden hagyományt, XIX. századi pszichologizmust, naturalizmust, esztétizmust, szentimentalizmust,

de szintén a fasizmus pajzsával fedte magát.

A d'azeglioták köre a gyakori összejövetelek alkalmából ezekről a problémákról vitatkozott, sőt éppen e két irányzattal szemben nevezte el magát "StrabARRIERÁ"-nak /barriera = sorompó, barikád/. 11./ A viták helyszíne leginkább egy-egy külvárosi kiskocsmá volt, ahol munkások, vándorárusok között Pavese kedvére töltötte idejét. Az itt látott típusok közül sokan térnek vissza későbbi regényeiben.

A baráti kör gyakran kereci fel a festőnek, Casorati-nak műtermét, akit pusztán amiatt a tény miatt is tisztelték, hogy Gobetti barátja volt. A képzőművészet, Casorati erőteljes festészete, hatással van Pavesére, s hogy valóság-látását, szemléletmódját mennyire befolyásolta, arra nemcsak a Lavorare stanca sok verse, hanem a kötethez írt két kommentár is bizonyíték. 12./

Ezekben az években ismerkedik Pavese az amerikai irodalommal, s fordítja a "Moby Dick"-et, mely életre szóló hatást gyakorolt írásművészetére. Az amerikai irodalom felő való fordulás eredménye doktori disszertációja is, mely Walt Whitman költészetét elemzi, s melyben kirajzolódik Pavese pályájának későbbi fejlődésiránya. A disszertáció nagy feltűnést kelt, mert nemcsak egy Olaszországban majdnem ismeretlen költőt mutat be, de Benedetto Croce esztétikájának alapos elsajátításáról is tanuskodik.

Az egyetem utolsó éveiben jelenik meg az a nő, aki a költő sorának alakulásában oly végzetes szerepet játszott,

s ha nem is lett közvetlen oka Ungyilkosságának, annak sok éven át inspirálója volt.<sup>13.</sup> / 6 a Lavorare stanza verseinek központi nőalakja, a "donna dalla voce rauca", a "rekedt hangú nő". Pavese rövid ideig tartó boldogságot s egy életre szóló csalódást köszönhet neki: épp azon a napon ment férjhez egy idegenhez, amikor a költő visszatért a száműzetésből, s a legnagyobb szüksége lett volna egy nő megőrté szeretetére.

Hogy szép-e, nem tudom. Az asszonyok közt fiatal:  
ha rá gondolok, egy régi emlék lép meg  
a gyermekkorból, mit e dombok közt éltam,  
annyira fiatal. Olyan mint a reggel. Szemeiben ama régi  
reggelek minden távoli égét rámvillantja.  
Erős szándék van a szemében: a legtisztább fény,  
mit e dombok közt valaha is látott a hajnal.

Mindama dolgok mélyéből torontettem őt,  
nik kedvesek nekem, s meg nem érthetem soha.

Az 1932-ben írt Incontro /"Találkozás"/ c. versben olvashatjuk ezeket a sorokat. A rekedt hangú nő még az évé,  
s azonosul a dombokkal, a gyermekkorral, az éjjel, a ragyogó régi reggelekkel, mindazzal, ami kedves a költőnek.  
A táj is emberi arcot nyer vele. Ha árulása egy életre meg is sebesítette a férfit, alakja kitörülhetetlenül megmaradt benne, mint egy nosztalgia, mint egy "édes, fehér felhő, mely egy éjszaka a régi ágak közt fönnakadt". Ha még remél élni, csak azért van, mert még mindig ő az élet. Ő jelenti a család iránti reményt a Paternità c. versben:

Magányos ember a haszontalan tengerrel szemben,  
várja az estét, várja a reggelt.



A gyermekek ott játszanak, de ez az ember  
maga szeretne egy gyermeket, hogy őt nézhesse játszani.

...A fekete ablakon át  
rekedt sóhaj száll be, s nem hallja senki,  
csak az ember, aki ismeri a tenger minden unalmát.

Ő tér vissza a Lavorare stanza című versben /a kötet cím-  
adó versében/, mely egyben azt mutatja, hogy a költő megér-  
tette, a magány nem menedék, a magány megöli az életet:

Mogéri egyedül lenni, mindig csak egyedül?  
Ha egyedül jár az ember, a terek és az utcák  
üresek. Meg kell állítani egy asszonyt,  
szólni hozzá, s rávenni, éljen velem együtt.  
.....

.....Ha ketten lennénk,  
az utcát járva is meg lenne az otthon,  
ahol az a nő van, és megérné.

Nagyrészt ennek a szerelemnek köszönhető Pavese nő-  
gyűlölete. Verseiben, regényeiben nincs egyetlen nő, aki  
boldog lenne: mindogyk szótlanul, magányosan hordja sor-  
sát, a férfi bosszuját, megvetését.

Pavese alkatánál fogva alzárkózott a politika elől,  
de baráti köre egyre fokozta körülötte a politikai tevé-  
kenységet, sőt a rekedt hangu nő is /aki kommunista volt/  
megtette rá a maga hatását. A torinói egyetemen 1929-ben  
nagy megrázkodtatást jelentett a professzorok egy részének  
s a legjobb diákoknak /köztük Pavese sok barátjának/ meghur-  
colása amiatt, hogy aláírtak egy Benedetto Crocónak címzett

szolidaritás-levelet.

A d'azeglisták köre ettől az időtől kezdve egyre nagyobb közéleti, kulturális szerepet játszik: éppen 1929-ben jelent meg Augusto Monti első regénye, s Pavese is, különböző folyóiratokban közölt kritikái mellett, elkezdte írni a Lavorare stanca első verseit,

1933-ban pedig megszületik az a vállalkozás, mely később nemcsak Pavese, hanem a baráti kör, de Torino és egész Olaszország szellemi életében nagyon fontos szerepet játszott; az Einaudi könyvkiadó. Giulio Einaudi szintén Monti tanítványa volt, annak antifasiszta elvein nevelkedett. Apja, híres közgazdász, egész Itáliában egyre nagyobb elterjedésnek örvendő lapot adott ki, "La riforma sociale" címmel. Giulio Einaudi e lap köré szervezte vállalkozását, melynek első munkatársai a volt d'azeglisták /köztük Pavese/ lettek. A hivatalnak az első időkben előg volt két szoba annak a háznak harmadik emeletén, amelyben néhány évvel azelőtt az Ordine Nuovonak, Gramsci híres lapjának helyiségei voltak /via Arcivescovo 7/. Első sorozatának címe "Kortárs problémák" volt, s ennek első kötete H. A. Wallace: "Mit akar Amerika?". Ebben nem nehéz felismerni azt a hatást, amit Pavesének az amerikai irodalomról írt cikkei, valamint fordításai keltettek.

Az Einaudi hamarosan csatlakozott a Bariban székelő Laterzához, mely Croce kiadója volt. A két város antifasiszta értelmiségének ezen az úton egyre szorosabb lett az együttműködése, s mindkét cég mértékét találta arra, hogy

kiadványaiban átlépje azt a határt, melyet a fasizmus igyekezett megszabni.

Az Einaudi számára végzett munka mellett /egy évig a Kultura c. folyóirat felelős szerkesztője is volt/ Pavese nem késlekedett kötetbe gyűjteni verseit. Barátja, Massimo Mila, viszi el a Lavorare stúdiót a Firenzében megjelenő Solaria c. irodalmi folyóirat irányítójához, Caroccihoz. A Solaria 1926 óta jelent meg, s azzal, hogy pl. Saba és Montale verseit közölte, nevet szerzett magának. Carocci Elio Vittorininak adta ki lektorálásra a kötetet, s a későbbi két híres író, Vittorini és Pavese, barátságot kötött egymással. Vittorini ekkoriban írta első regényét "Il garofano rosso" címmel, melyben ugyanaz az újtói szándék munkált, mint a Lavorare stanza verseiben, de az amerikai irodalom iránt táplált közös rekonszenz is közel hozta őket egymáshoz.

Közben, 1935 május 13-án, letartóztatják Pavest az Einaudi más vezető munkatársaival együtt. Életének újabb megrázó szakasza következik: a hatóságok három évi száműzésre /confinato/ ítélik, melyet Brancaleone Calabrobán kellett letöltenie.

Pavese nehezen viselte el a száműzetést, az előző évek lázas tevékenysége utáni kényeszerű pihonót, az isten háta mögötti vidék magányát. Brancaleonóban kezdi meg naplójának írását, az önmagával folytatott kegyetlen párbeszédet, mely bepillantást nyújt életébe és alkotóműhelyébe. A napló első oldalai azt mutatják, hogy Brancaleonóban a

Lavorare stanza, az ujtás, a költészet problémái foglalkoztatták.

A hatóságokhoz intézett többször megismételt kegyelmi kérés eredményeképpen 1936-ban hazatérhet Torinoba. Ekkor éri a rekedt hangú nő árulásának híre, mely az igazi száműzetés kezdetét jelenti. A veszteség annál is inkább nagyobb, mert naplója tanúsága szerint Pavese önmagát vádolja, bizonyítottan véli, hogy képtelen feloldódni az emberek között, képtelen a szerelemre, és saját természeté miatt van magányra, örökös száműzetésre ítélve.

Ezt írja 1936 április 10-én: "Amikor egy ember az én helyzetemben van, nincs más hátra, mint lelkiismereti vizsgálatot végezni. Nincs okom visszautasítani azt a fixa ideát, hogy azt, ami egy emberrel történik, egész múltja eredményezi, vagyis megérdemli."

Ugyanezen a napon írja a következőt:

"És tudom, arra vagyok ítélve, hogy minden megpróbáltatásban, fájdalomban az öngyilkosságra gondoljak... Az én alapelvem az öngyilkosság, amit soha el nem követtem, soha el nem követek, de amely simogatja az érzékenységet." /34 o/

Igy látja, mit veszített, mire lett volna szüksége egész életében:

"Mindazzal a gyöngeséggel, ami bennem volt, az a személy rendhez, áldozathoz tudott kötni önmagának egyszerű adományával... Felkiáltójel lett volna az oldalamon." /34 o/

Ettől kezdve az öngyilkosság naplójának állandóan visszatérő problémája lesz, s valóságos filozófiává válik. Ez az öngyilkos-filozófia rokonságot mutat bizonyos fokig az egzisztencializmus egyes tételeivel - s hogy ez a rokonság véletlen alkati egybeesésnél több, azt a napló más részei bizonyítják: nemcsak Kierkegaard-t olvassa, de Dosztojev-szkijhez is abban csatlakozik, mint egyes egzisztencialisták /Sartre/.

Az öngyilkosság önrombolás, "autodisztrukció". Az "autodisztruktor" önmagának ura, optimista ember" - írja 1936 április 24-én. "Miért nem keresi az ember az önkéntes halált, mely a szabad választás aláhuzása lenne, mely kifejezne valamit? Ahelyett, hogy eltűrje a halált? Miért?" - kérdezi 1937. november 30-án.

Az öngyilkosság, mint az én szabadságának kifejezője, s mint szembeszegülés a lét determináló voltával, s ilyen értelemben optimista aktus - ez egzisztencialista elv.

Ezt az elvet Pavese 1938 január 8-án így fogalmazza meg:

"Egyáltalán nem nevetséges vagy abszurd az, ha valaki az öngyilkosságra gondolva bosszankodik, s megijed attól, hogy autó alá kerüljön, vagy betegséget fogjon ki magának. A kisebb vagy nagyobb fájdalom kérdésétől eltekintve mindig az marad a probléma, hogy öngyilkosnak lenni azt jelenti, hogy azt kívánjuk, halálunknak jelentése legyen, a legnagyobb választás, összetéveszthetetlen aktus legyen."

Az öngyilkosságról tett megjegyzéseket állandóan kísérik a magányról való gondolatok, a magány miatti panaszok, mint naplójának /s életének/ másik főmotívuma. "Nincs többé fizikai erőm, hogy egyedül legyek" - kiált fel 1938 március 27-én. Egy 1939 május 15-i megjegyzés pedig saját problémáját érintve a XX. századi művészet és filozófia legnagyobb kérdését /kommunikáció, megértés/ fejti ki:

"A legnagyobb szerencsétlenség a magány, ez annyira igaz, hogy a legmagasabb vigasz - a vallás - abban áll, hogy az ember olyan társat talál, aki nem szedi rá: Istent. Az egész élet problémája tehát ez: hogyan törjük meg saját magányunkat, hogyan érintkezzünk másokkal."

A rekedt hangú nőtől elszorított morális csapás gyógyíthatatlanságához hozzájárult, hogy legjobb barátai, Monti, Leone Ginzburg, Massimo Mila, akik példát és perspektívát tudtak volna neki adni, börtönben voltak, s ő fájdalmával egyedül maradt. Ráadásul gyötörte a lelkiismeret, mert kegyelemért folyamodott, s nem tudott kitarítani, mint a többiek.

1936 végén megjelent a *Lavorare stanca*, de a kritikások ugyancsak teljesen mellőzték. A művét fogadó közöny és meg nem értés tovább növelte benne a kétségbeesést. Elvesztette minden önbizalmát, s feltette magának a kérdést: érdemes-e még dolgozni.

Mégis a munka gyógyította meg egyelőre. Új barátságok /Giulio Pintor, Mario Alicata/ új horizontot tártak fel előtte. Folytatja a szó értékének, a kifejezés leho-

tősségcinek tanulmányozását, egész füzeteket tölt meg szinonimákkal, tájnyelvi fordulatokkal; új versekkel bővíti a Lavorare stancát. Pavese a Lavorare stanca verseiben, a költészetről folytatott tanulmányaiban nemcsak a művészethez fűződő kapcsolatát igyekszik tisztázni, de ezek segítségével teremt új kapcsolatot az emberi világgal is.

Még 1934-ben veti papírra a költészetéről kialakított téziseit "A költő mestersége" c. írásában, melyeket a Lavorare stanca legkorábbi verseiből vont le. 1940-ben, a kötethez írt második kommentárjában felülvizsgálja régebbi elképzeléseit. Ez a kommentár módot ad arra, hogy lássuk a költő művészetének és életének két szakasza közti átmenetet, mely egybeesik a költészetéről a prózára való áttéréssel. Ezt a korszakot művészeti szempontból a maga helyén elemezzük, itt megelégszünk annak megállapításával, hogy Pavese 1937 táján fog abba a kísérletbe, mely igazi hivatását jelenti: prózát kezd írni.

Egyelőre rövid elbeszéléseket vet papírra, melyek a verseknél és a napló lapjainál több lehetőséget biztosítanak számára, hogy az újonnan felfedezett eszköznek, a szimbólumnak segítségével vallomást tehessen magáról, s arról a valóságról, mely lényé részévé vált, a dombokról, a városról, a természetéről.

Ezeket a korai elbeszéléseket az Einaudi 1953-ban gyűjti kötetbe "Notte di festa" címmel.

Csakhamar elérkezett a nagyobb lélegzetű prózák ideje is: 1938 november 27 és 1939 április 16 között megírja

"Il carcere" /A börtön/ c. kisregényét, melyet csak évekkel később a "La casa in collina" /Ház a domboldalon/ c. regényével együtt jelentet meg közös kötetben /"Prima che il gallo canti" - "Mielőtt megszólal a kakas/.

A Carcere a száműzetés regénye, Stefanonak, egy értelmiséginek krónikája, aki maga sem érti, miért ítélték el. Pavese egyik legérdekesebb kísérlete ez annak az időnek a mese bonyolítása és a hős jellemzése céljából való felhasználása miatt, mely a cselekmény és a megírás időpontja közt eltelt. Pavese nem az akkori énjét, hanem a megírás, vagyis 1939-beli önmagát helyezi Stefano személyébe. A regényben eredeti, erőteljes nyelvvel találkozunk, mely Pavest már mint az olasz próza megújítóját hirdeti meg.

1939 június 3. és augusztus 16. között megszületik a második regény, a Paesi tuoi /"A te vidékeid"/ is. A Paesi tuoi a régi témák /falu-város, racionalis-ösztöni világ ellentéte, szexuális düh stb./ felelevenítése, de az új emberi és politikai tapasztalatok szempontjából. Pavese ezúttal nem értelmiségi, hanem munkás-figurában lép előnk, Berto személyében, aki börtönből szabadulva falun keres munkát. A börtön, ahol munkások és parasztok vannak fogva, falu és város közti összekötőkapcsot jelent, de Berto menekülése után magának a városnak lesz szimbóluma.

Ez a regény a Carcerével szemben, mely saját gyávaságának megvallása, új politikai meggyőződés eredménye: az osztályharc vállalását hozza. A torinói antifasiszta összejövetelek, munkáskörök látogatása közben az író belátja, hogy nem elég a maga passzív nem-fasiszma, hogy valami



többre van szükség.

A Paesi tuoi után, s magában a Paesi tuoi-ban, a női figurák megrajzolásában folytatódik az eredeti pavesei vonal. A nők az irracionális-mitikus világ képviselői, ők hordozzák a regény tragikus értelmét. A körülöttük sűrűsödő fojtott, tragikus levegő még drámaibb, lüktetőbb stílust eredményez, melynek kialakulására kétségkívül hatással voltak az amerikai irodalom fordításakor szerzett tapasztalatok. Az író mégsem vádolható azzal, hogy a Langhe tájaira egyszerűen átültette az amerikai tájakat és hősöket: alakjai, képei, nyelvezete saját "belső fantáziájának", valóságglátásának vetületei.

1939 egyben a háboru első éve. Megsokszorosodik az antifasiszta csoportok tevékenysége, Pavese köre kapcsolatba kerül az illegális Kommunista Párttal. Kialakul egy kommunistákból és szimpatizánsokból álló csoport "Giustizia e libertà" elnevezéssel, melynek tagjai közt, bár passzív szemlélőként, ott látjuk Pavesét is. Ekkoriban különösen egy Capriolo nevű kommunista munkás gyakorol rá hatást. Ugy látszik, megtalálta a helyét, s ez az érzés mondatja ki vele 1940 január elsején a következő mondatot: "Ez volt életem első méltó éve, mert véghez vittem egy programot."

A háboru választásra készíti az ingadozókat, kegyetlenül két táborba állítja a világot, ilyen értelemben kell venni, hogy morálisan jó hatással volt Pavesére. Mig elmaradnak az abszurd bűnre való hivatkozások, ilyen megjegyzésekkel találkozunk a naplóban: "A háboru felemeli az élet tónusát, mert minden ember belső életét egy igen egy-

szzerű cselekvés-séma körül szervezi meg - a két tábor körül -, s a halál gondolatát mindenhez odaértve, a legbanálisabb tettekre is egy több mint emberi komolyság bélyegét nyomja." Igaz, hogy a következő mondat eszünkbe juttatja Camus Pestisének azt a szereplőjét, aki az egész városban egyedül örül a pestisnek, mert az általános életveszélyben értelmét veszti az ő elítéltetése, mégis üdvözölhetjük a Napló következő mondatát, mert jelenti annak a felismerését, hogy valahová tartozni kell:

"A háboru raalitása ezt az egyszerű gondolatot sugallja: nem fáj meghalni, amikor annyian halnak meg.

A háboruból születik a csoport-érzés. Isten hozta."

/177 o/

Ezekben az eseményekkel terhes években Pavese még nagyobb szükségét érzi annak, hogy írjon. A Carcere és Paesiuoi után 1940-ben megírja La tenda /A függöny/ c. kisregényét, melyet csak 1949-ben La bella estate /A szép nyár/ címmel ad közre két másik kisregénnyel /Il diavolo sulle colline - Ördög a dombokon; Tra donne sole - Magányos nők között/. Ezuttal egyetemí éveinek környezetéhez tér vissza: szabónők, munkásnők, modellek világába. A regény megmutatja, mi lett ezekből a figurákból, ábrázolja, hogy a fasiszmus körülményei közt mennyire mélyre hatolt a romlás, egyes munkáskörökben is mennyire eluralkodott a dekadencia. Emlékezetében konkrétan volt osztálytársának és barátjának, Sturaninak műtermébe tér vissza, de a főszereplő megintcsak önmaga. Stilusa ismét új területet hódít meg: míg az előző művet a belső monológ éltette, itt a dialógus lép előtérbe, hogy az elbeszélés vázát tartsa. Bár a főhőst,

Guidot, most is a falu, a dombok és szőlők huzzák vissza, a Tenda Torino regénye, a városnak, az ifjúkor környezetének megkapó leírását, megelevenítését kapjuk.

A Bella estate megírásának idején a háborus nehézségek, a munka, az új politikai és kulturális sikon születő barátságok elhallgattatják Paveseben a szülőföld, Santo Stefano szavát. Szabadidejét is inkább a tengeren, Varigotti strandjain tölti. Ez az új élmény arra serkenti, hogy egy eddig előtte ismeretlen társadalmi környezetet térképezzen fel. Így születik a Spiaggia, amely a benne megrajzolt társadalmi kör szempontjából egyedülálló kísérlet marad az író életében: Pavese nem mozog otthonosan a nagyvilági társaságban, következő műveiben visszatér kedvenc hőseihez, munkásokhoz, parasztokhoz, művészekhez, kispolgárokhoz, értelmiségiekhez.

Egyik volt tanítványa személyében belép életébe a második nő, aki körülbelül öt évig gondolatainak középpontjában marad /Bernanda Pivano/.<sup>14.</sup> Ez életének újabb boldog szakasza, az Einaudi számára végzett munkája lelkesedéssel tölti el, személye egyre nélkülözhetetlenebbé válik, s ugyanakkor a Paesi tuoi-jal jelentős sikert ér el. Nincs komolyabb napilap vagy irodalmi folyóirat, mely ne foglalkozna vele. Kevéssel a Paesi tuoi után jelent meg Vittorini korszakalkotó műve, a "Conversazione in Sicilia", mely a neorealizmus történetében mérföldkövet jelent. Vittorini alkotása éles vitát váltott ki, melyben Giaime Pintor, Pavese barátja, s maga Pavese, az író védelmére keltek.

Barátainak köre ekkor a Pajetta családdal bővül, egy torinói munkáscsaláddal, melynek nagyon sok küze van a munkásmozgalomhoz. Giancarlo és Giuliano Pajetta testvérek, a tizenhatéves Gasparének ad latin és görög leckéket. A Gasparóval kötött barátság csak akkor szakad meg, amikor az Einaudi megbízásából Rómába kell költöznie. Bár Rómában is talál olyan barátokat, akik politikailag és emberileg támogatni tudják /Alicata, Muscetta/, nem tud beilleszkedni az új környezetbe, s állandóan visszavágyódik Torinoba. Abból a mindennapi környezetből kiszakítva, mely pszichikai szempontból biztosította számára az életfeltételeket, újra elhatalmasodik rajta a melankólia, visszatér az abszurd bűn. Hogy a kellő pillanatban nem voltak mellette barátai, akik elhatározásra tudták volna készíteni, ez az oka a partizánháborútól való távolmaradásának. Mikor 1943-ban visszatér Torinoba, a többiek már mind elmontek /Ginanni, Ginzburg, Pintor, Mila, Geymonat, Sturani/. Ez hozzájárul emberi elszigetelődéséhez. Míg a többiek életüket adták a felszabadulásért, mint egyik legjobb barátja, Ginzburg, ő tehetetlenül, kívülről szemlélte az eseményeket. Később keserűen veti önmaga szemére, hogy nemcsak a szerelemre, de bármilyen áldozatvállalásra képtelen volt. Torinóból nővére családjához, Serralungába húzódik vissza, s bár körülötte zajlik a polbárháború, naplójában egy mondattal sem reagál rá. Könyvekkel veszi körül magát, új tanulmányokat folytat, s ezimbólumokból, mítoszokból épít magának külön világot, hogy elfojtsa a lelkiismeret szavát. Míg a dombokon vér folyik, ő az etnológiával foglalkozik. Irracionális eszmékben keres me-

nedókat, Istent keresi, Bibliát és evangéliumot olvas. A mítoszról, a vadról, a primitivről alkotott tézisei most rögzítmé-szerűvé válnak, önigazolásul szolgálnak. Sokszor elismételt mondata: "Ami volt, az lesz", ezekben a hónapokban azt jelenti, hogy a múlt meghatározza a jövőt, minden új dolog, az egész valóság, csak emlékek, mindenki önmaga foglya, tehát ő sem tehet másképp, mint eddig.

Naplója szerint életének egyik alapvető ellentmondása - cselekvés és szemlélődés közti hányódás - ekkor válik legélesebbé, mert most a két pólus: hűség és árulás.

Egyedül a megsejteltség erejével folytatott munka igazolja ezt a korszakát is. Novellákat ír, melyeket a Felszabadulás után "Feria d'agosto" címmel ad ki kötetben, s megsejtelte a Compagno, Casa in collina és Dialoghi con Leucò terve.

A Casa in collina lesz az Ellenállás regénye. Csak 1948-ban írja meg, s az Ellenállás hónapjainak végig gondolásával, saját szerepének mérlegelésével majd benne nyújt igazi önkritikát. Egyetlen hőse sem annyira önmaga, mint a Casa in collina Corradoja. Corrado, ugyanúgy, mint ő, a dombok közé menekül a háború elől, s az eseményeknek természetlenül vivódó, passzív szemtanúja lesz. "A háborúval törvényesítve lett, hogy magamba zárkozzam, napról-napra éljek, ne sirassam az elveszett alkalmakat" - mondja.

A regény témáját, a gyávaság, a tehetetlenség miatti megsejtelgősenülést és önvádat magába foglalja az 1945 őszi született kis vers:

Te nem ismered a dombokat,  
hol vér folyt.  
Mindannyian megfutottunk,  
mindannyian eldobtuk magunktól  
a fegyvert s nevünket. Egy asszony  
látott futni minket.  
Csak egy állt meg közülünk  
Összezárt ököllel,  
nézte az üres eget,  
és fejét lehajtva meghalt  
némán a fal alatt.  
Most az ő neve is  
vérfolt. Egy asszony vár  
a domboknál minket.

A regényben ezt az asszonyt Catenak hívják. Ő Corrado régi szerelme, akit véletlenül újra megtalál a dombokon. Az asszonnyal való kapcsolatában is megmutatkozik kiógoztassága, tehetetlensége, arra való kóptelensége, hogy normálisan beleilleszkedjék az emberi világba, résztvegyen a hozzá hasonlók küzdelmében, áldozatot vállaljon értük.

Pavese 1945-ben néhány vers erejéig visszatér a költészethez. Ezek a lírai darabok a közvetlenül a halála előtt írt versekkel együtt a "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi" címmel, posztumusz megjelent kis kötetben rendeződnek egy ciklussá.

A Felszabadulás után Pavese visszatér Torinoba. Megint az Einaudinál dolgozik, de társaival szemben érzett lelkiismeretfurdalása miatt zárkózottabb, mint valaha. Meghalt néhány legjobb barátja: Ginzburg, Pintor s az ifjú Gaspare Pajetta. Lassu magáratalálásának, közösség és emberi perspektíva utáni vágyakozásának jele, hogy belép a

Kommunista Pártba, annak éppen Gasparo Pajettáról elnevezett sejtjébe. A Kommunista Párttal való közvetlen kapcsolata új kulturális-publicisztikai tevékenységre serkent: az *Unità* számára dolgozik. Megírja azokat a cikkeket, melyek az amerikai irodalomról és a mítoszról írt kritikáival, tanulmányaival a "La letteratura americana e altri saggi" címmel posztumusz kiadott kötetben kerülnek együvé /Visszatérés az emberhez, Olvasni, A fasizmus és a kultúra, a Kommunizmus és az értelmiségiek, Párbeszéd az elvtárral/.

Legtermékenyebb korszaka következik. 1946 elején Bianca Garufival együtt megírja legkülönösebb regényét, a *Fuoco Grandé*t /Nagy tűz/: egy drámai feszültségű, különös fordulatokkal teli szerelmes történetét, két hangra írva. A férfi főszereplő által mesélt eseményeket Pavese, a női szereplő által mesélt fejezeteket Garufi írta meg.

1947-ben meg születik a *Dialoghi con Leucò* és *Il compagno*. Sajátságos, hogy ezen a két anyagra különböző hangvételű könyvön Pavese egyszerre dolgozott. A *Dialoghi* legkedvesebb könyve marad, az etnológia tanulmányozásának, a mítosz iránti vonzódásának, 1944-45-ös meditációinak eredménye. Sok dialógusban láthatjuk viszont dekadens hangulatát, az irracionális világba való menekülését.

A *Compagno* /Az elvtárs/ viszont egy torinói antifasista csoport története, színészek, könnyű nők világával szembeállítva. Visszatér a politikai harc témájának vállalására, s ezzel részben a Pacci tuoi stílusa. Pavese az 1939-40-es torinói éveknek akart ezzel emléket állítani.

A Compagno befejezése után azonnal a Casa in collina megírásába kezd, és a 1948-ban kész van ez a mű is. Amikor kimérítette azokat a témákat, melyek éltették, jótékony feszültségben tartották, visszaesik dekadens hangulataiba. Néhány hónapi őrlődés után hiába kezd újra dolgozni, következő művei már azt mutatják, hogy szertefoszlott a gyógyulás reménye.

Elvtársai nem menthették meg, hisz ha rájuk nézett, még jobban érezte saját szerencsétlenségét. Különben is ő írta le ezt a gondolatot naplójában: "Aki nem tudja magát megmenteni, senki sem tudja azt megmenteni" /1940. nov. 2<sup>15.</sup>/ Az ideológia sem siethetett segítségére, hisz láttuk, nem annyira ideológiai okokból, racionális meggyőződésből, inkább érzelmi indítékból lépett a Kommunista Pártba. Nem azért, hogy ő járuljon hozzá a mások küzdelméhez, hanem inkább azért, hogy rajta segítsenek, s így meneküljön a magány elől. A marxizmust pedig, bár időnként nagyon közel állt hozzá, sose használta föl arra, hogy felülvizsgálja régebbi gondolatait, s elvesse egyes elképzeléseit. Mindez persze nem változtat azon a tényen, hogy a Felszabadulás utáni években jelentős mértékben hozzájárult az Olasz Kommunista Párt ideológiai fronton folytatott harcához.

1948-49-ben nagyvilági életmódot kezd folytatni. Új barátnőjével, Constance Dawling-gal Cortina legelőkelőbb szállodáiban tölti a szünidőket. Bizonyos dolgokat, melyeket azelőtt bűnnek tartott, most igazolni igyekszik. Ennek tükröződése a Diavolo sulle colline, melyben egy dekadens életmódot folytató társaság nappalainak és éjszakáinak



vagyunk tanui.

A következő regény - *Tra donne sole* - főszereplői nők. Rosetta sikertelen öngyilkossági kísérletével kezdődik, s öngyilkosságával végződik. Hiába Clelia, a pozitív elv, a munka képviselője a főszereplő, ez a keret, az abszurd bűn, adja meg a regény tónusát. Rosetta halálának leírásával Pavese már a módját is eldöntötte annak, hogyan fog önmagával végezni. Az abszurd bűn közübén vagyunk.

1949-ben Pinolo Scaglione annyi levelet kap Torinoból, amennyit azelőtt soha. Pavese kimerithetetlen kíváncsisággal érdeklődik a mult, a közös gyermekkor eseményei, emlékei után. Új regényének *La luna e i falò* írására készül. Többször visszatér Santo Stefanoba Monti atyai tanácsa ellenére, hogy a szülőföld kedves helyein nincs mit keresnie, ne a multat, a gyermekkort, az elveszett paradicsomot kutassa, hanem előre nézzen.

A *Luna e i falò* a visszatérés regénye s a szintézis: Pavese összefoglalja eddigi témáit, a szülőföldről való elszakadást, falu-város kettős vonzását, a gyermekkort, a mitoszt, az Ellenállást, az árulás és hűség konfliktusát, a nőt, s lezárja a világgal, a természettel és önmagával folytatott, örökös, egyoldalú párbeszédét.

Amikor 1950 első hónapjaiban megjelent a könyv, ezt a dedikációt küldi Pinolonak, a regény Hutojának: "Pinolonak ezt a könyvet - talán az utolsót, mit valaha is irtam - melyben róla van szó - bocsánatot kérve a 'kitalálásokért' - Cesarétől".

Ekkor éri az utolsó katacstréfa. Constance Dawling, az amerikai színésznő, az utolsó reménység, elhagyja, visszahajózik hazájába. Hiába éri 1950 június végén a hír, hogy "La bella estate" című kötetéért megkapta a Strega díjat - ő Olaszország legünnepeltebb írója - a világi elismerés már nem számít.

1950 augusztus 18-án ezt írja naplójába: "Mindez utálatot kelt bennem. Más szavakat. Egy gesztust. Nem írok többet." És augusztus 27-én holtan találják meg egy torinói szállodában. Mellette a Dialoghi con Leuco egy példánya ezzel az üzenettel: "Megbocsátok mindenkinek, és mindenkيتől bocsánatot kérek. Jól van? Ne csináljatok tul sok pletykát."

Jegyzetek

/I. fejezethez/

- 1./ ld. Davide Lajolo: "Il vizioso assurdo", Storia di Cesare Pavese /Il saggiaatore, Milano, 1960/ 19 o.
- 2./ "Antonati", Lavorare stanca /Einaudi, 1958/, p. 14
- 3./ ld. Davide Lajolo: i. m.
- 4./ "Una generazione", ld. Lavorare stanca /Einaudi, /1958/, p. 124

5./ ld. Davide Lajolo adata, i. m. 38 o.

6./ ld. Davide Lajolo adata, i. m. 52 o.

Erre vonatkozólag mindennél beszédesebb bizonyíték magának Paveseének Montinhoz írt levele:

"...stimo più lei che non tutti i Provveditori al mondo. Finalmente le posso dire senza più timore di esser preso per un suonatore di violino. Non so quanto potrà farsene lei di questa mia povera dichiarazione, ma le accerto che metà almeno dei miei compagni, quelli che conosco bene, son del mio stesso identico sentimento, se non maggiore."

/Cesare Pavese: Lettere 1924-1944, Einaudi, Torino, 1966, p. 27./

7./ ld. Paveseének Sturanihoz írt levele

/Lettere, p. 4./

8./ Ennek bizonyítására érdemes figyelni az egyik levelében leírt mondatra:

"Vado sempre più convincendomi che valgo ancora ben poco, ma in me sotto sotto, intravedo in qualche raro istante di felicità piena una buona forza per il futuro... scopro una mia personalità."

/Lettere, p. 8./

Olvasmányaira vonatkozólag ld. az idézett Montinhoz írt levelet

/Lettere p. 25-26/

9./ Kitűnő bizonyítékot adnak a 17 éves költőnek ezen sorai:

"...io mi trovo essere un po' tino piccolino, che teme di slargare ben gli occhi in faccia al sole per paura dello spascino della luce... il mio male non è più la malinconia consueta... è una letta di tutti i giorni, di tutte le ore contro l'inerzia, lo sconforto, la paura..."

/Lettere, p. 11/

10/ Err61 tanuskodik ekkor irt, Sturaninak küldött verse:

Sono andato una sera di dicembre  
per una stradicciola di campagna  
tutta deserta, col tumulto in cuore,  
Avevo dietro me una rivoltella,  
Quando fui certo d'esser ben lontano  
d'ogni abitato, l'ho rivolta a terra  
ed ho premuto. Ha sussultato al rombo,  
d'un rapido sussulto che mi è parso  
scuoterla come viva in quel silenzio.  
Davvero mi ha tremato tra le dita  
alla luce improvvisa ch'è sprizzata  
fuor della canna. Fu come lo spascino,  
l'ultimo strappe atroce di chi muore  
di una morte violenta. L'ho riposta  
allora, ancora calda, entro la tasca  
e ho ripreso la via. Così, andando,  
tra gli alberi spogliati, immaginavo  
il sussulto tremendo che darà  
nella notte che l'ultima illusione  
e i timori mi avranno abbandonato  
e me l'appoggerò contro una tomba  
per speccarmi el cervello.

/Lettere, p. 47/

11/ ld. Davide Lajolo i. m. 92 o.

12/ ld. "Mestiere di poeta" /Lavorare stanca, Einaudi, 1958/  
"A proposito di certe poesie non ancora scritte"  
/u. o./

13/ Az öngyilkosság problémájával kapcsolatban ld. még  
V. fejezet.

Sokat elárul Pavese jelleméből, hogy a "rekedt hangu

nőt" levelezésében alig említi meg. Maria nővéréhez írt egyik levelében szerepel "signorina"-ként  
/Lettere, 402/

14./ Hozzá írta a Lavorare stanza három versét /Mattino, Estate, Notturmo, melyben mégis a rekedt hangú nő emléke dereng fel/.

ld. Lettere, p. 700, ill. p. 717

15./ E gondolat nemcsak műveiben tér majd vissza, ld. Fernanda Pivanohez írt sorait:

"Lei si deve salvare da sè, è l'unico modo in cui ci si salva."

/Lettere, p. 667/

#### Megjegyzés:

A magyarul idézett részeket a saját fordításomban közlöm mind az öt fejezetben.

## II. fejezet

### Pavese és a mitosz

#### 1./ A mitosz-elmélet szerepe Pavesenél

Pavese, a teoretikus és Pavese, a művész, szervesen összefüggő életművet hozott létre, művészi gyakorlata és elméleti munkássága kölcsönösen megvilágítják egymást, ritka következetességgel érvényesítve ugyanazt az alapgondolatot. Az amerikai realizmus kritikai értékelése mellett, melynek tanulságai oly gyümölcsözően érvényesültek regényeiben és az olasz neorealizmus megszületésében is, ez a megjegyzés elsősorban a mitoszlól alkotott felfogására vonatkozik. Célszerű tehát megvizsgálni Pavese ezirányú elméleti írásait, melyekben egyuttal bizonyos fokú tudományos igényvel igyekszik tisztázni saját alkotómódszerét és művészetének forrásait. Ugyanakkor mikor nyomon követjük etnológiai tanulmányait, melyekre gondolatrendszere épül, nem árt azt sem megjegyezni, hogy ő szerkesztette az Einaudi számára a "Collana di studi etnologici psicologici e religiosi" című sorozatot, melyben megjelentek többek között Kerényi Károly munkái /pl. *Erologomeni*/ és Leo Frobenius "Storia della civiltà africana" c. műve, vagy Frazer, Malinowski és mások könyvei.

Pavese a "Del mito, del simbolo e d'altro"<sup>1./</sup> című töredékében tesz kísérletet arra, hogy megvilágítsa, mit ért mitoszlón. Az írás ezzel a tájleirással kezdődik:

"Egy dombok közötti sík rész, melyet a mezők fák alkotnak, mint szöles tisztások átszelte egymást követő kulisszákat, a szeptemberi reggelben, amikor vékony pára emelkedik fel a földről, amiatt a nyilvánvaló szenthelyjellege miatt érdekel téged, melyet a múltban kellett felvennie... Ott, a fatörzs és az ég közti részen bukkanhatott fel az isten."

Furio Jesi kimutatja,<sup>2./</sup> hogy ez a nyelvezet mindennek előtt Edouard Shuré "szimbólikus borzongások" átjárta nyelvével mutat rokonságot. Ez ugyanaz a nyelv, amit egy részből D'Annunzio, Stefan George, Rilke, vagy más részből, a tudományos kutatás követelményeihez jobban alkalmazkodva, Leo Frobenius vagy Kerényi Károly használ.

De az idézett részlet emlékeztet Frazer Aranyágának bevezető részére, Nemi erdejének és Diana szentélyének leírására is.

Stefan George körében a mítoszról, mint bizonyos szimbólum-rendszerrel alkotott elmélet pontos megfogalmazást nyert mind a költészet /Friedrich Gundolf, Karl August Klein, Norbert von Hellingrath/, mind a történelem és a filozófia /Ludvig Klages/ területén. Ez egyben a német romantika másodvirágzása volt.

A George köréhez tartozó Gundolf Hüldebrandt őrtenyésztésével kapcsolatban kifejtette, hogy a költőben a priori mitikus ismeret, s a természetről nyert víziókban közvetlen mitikus vízió van. Ez a nézet Frobenius műveiben találta meg etnológiai megfelelőjét.

Pavese az etnológia tanulmányozása során jutott el a mítoszról és a szimbólumról alkotott nézeteinek megformálásához, melyek szigorú teoriává álltak össze. Ez a teória nem áll messze egyrészt a századvégi német költészetben és esztétikában, másrészt a Frazer Aranyágában megfigyelt elvektől.

Mind ezek előrebocsátása után lássuk, Pavese pontosabban mit ért mítoszon:

"...a mitikus mese lényege egyedi helyek felszentelésében áll, melyek egy tényhez, egy eseményhez, egy gesztushoz kötődnek. Egy helynek a többivel szemben abszolút jelentést adunk, izolálva azt a világban. Így születnek a szentélyek. Így térnek vissza mindenkinek az emlékezetébe a gyermekkor helyei." - írja, majd így folytatja, összefoglalva ezt a gondolatot: "A mítosz végeredményben norma, egy egyszer és mindenkorra megtörtént esemény sémája, és értékét attól az abszolút egyediségtől nyeri, mely őt téren és időn kívül emeli és megnyilatkozásá szenteli."3./

Pavese számára tehát nem más a mítosz, mint egyszeri és egyedi realitás, mely időn és téren kívül létezik, s így egy-egy földi realitás paradigmája. Ez az egyik legfontosabb gondolat, melyet minden valószínűség szerint Frazer Aranyága sugallhatott. Illusztrációért magának az Aranyág-legendának leírásához folyamodunk, Diánának az Albanoi hegység ligetében meghonosodott kultuszához, mely Nemi erdejében még a császárság korában is élt. Aki a szentély papjának tisztaságára pályázott, úgy érthette el a célját, ha párviadalban megülte az előző papot. Ehhez pedig úgy nyerhetett jogot, ha a liget egy bizonyos fájáról si-



került letörnie egy ágat, az Aranyágot. Őmaga addig maradhatott hivatalában, míg elődjének sorsára nem jutott.

Frazer elmond néhány adatot, mely e véres rítus megértéséhez szükséges:

"Egy történet szerint Diana tiszteletét Nemiben Oresztész vezette be, aki, miután Thaoszt, a krími tauroszok királyát megölte, nővérével Itáliába menekült, s egy rőzsekötegben magával vitte a tauroszok Diánájának képmását is. A véres ritust, amelyet a monda Diana Tauricá-nak tulajdonít, a klasszikus irodalomban jártas olvasó ismeri: a hagyomány szerint minden idegent, aki a partra lépett, feláldoztak a tauroszok istennőjének oltárán. Itáliába átvittetve enyhőbb formát nyert a rítus. Nemi szentélyében nőtt egy fa, amelyről nem volt szabad ágat törni. Csak szökött rabszolgának engedték meg, hogy egy ágat letörje, ha ugyan ez sikerült neki. A kísérlet sikere feljogosította, hogy pártbajt vivjon a pappal... Az ókori közvélemény szerint, ez az az Aranyág, melyet a Sybilla parancsára Aeneas letört, mielőtt elindult volna veszélyes útjára a halottak birodalmába. A rabszolga menekülése, mint mondták, Oresztész menekülését jelképezte; harca a pappal pedig a Diana Tauricá-nak egykor hozott emberáldozat emléke."<sup>4</sup>/

Íme egy szentély, mely Pavese kifejezése szerint "egy tényhez /Oresztész egykori szökése/, egy gesztushoz, egy eseményhez kötődik", s íme a mítosz, mely "egy egyszer és mindenkorra megtörtént cselekedet sémája" /Aeneas cselekedete, mely ősképe a pappá-válás rítusának/.

Frazer hatása nem merült ki ebben, konkrétan megállapítható, hogy Frazer egyes mítosz-interpretációi képezik a *Dialoghi con Leuco* néhány darabjának alapját, melyeket a

Dialoghi elemzésének szentelt pontban fogunk megvizsgálni.

Az abszolútum eszmájének és képzetének az a felfogása, mely a mítosz pavesei meghatározásában megnyilvánul, egyébként is a pavesei gondolat egyik vezérfonala. Üszeköti pl. a morál és etika fogalmának vizsgálatával, vagy a költészet szerepének meghatározásával. Ezt írja naplójának egyik részletében:

"Hogy egy tapasztalat metafizikai értelmet nyerjen, ki kell, hogy lépjen az időből. A gyakorlati életben ez az időből való kilépés úgy tűnik, hogy csak az elszigetelt pillanatban lehetséges. Tehát egy mű egysége abban áll, hogy minden momentuma ugyanahhoz a metafizikai és abszolút pillanathoz tartozik."5./

Majd így fűzi tovább ezt a gondolatot:

"Egy művet alkotni annyit jelent, hogy abszolúttá alakítjuk benne az időt és a teret."

Mivel ez az abszolútum maga a mítosz, a pavesei gondolatrendszerben mítosz és költői mű olváaszthatatlan egymástól.

Mielőtt e két dolognak a pavesei gondolatrendszeren belüli kapcsolatát feltárnánk, térjünk vissza a német posztromantikához, ahonnan az egész problémakör származik.

Rilke a való világ képeit úgy értelmezi, mint egy olyan valóságnak "földi arcait", mely egy időben két világnak alkotja részét, egy "Evilágnak" és egy "Tulvilágnak" /a halottak birodalmának/. A földön megismert mítoszok szerinte a valóság láthatatlan, nem földi rétegeinek szimbólumaivá vála-

nak. A mítosznak, mint abszolútumnak, minden valóság paradigmájának jelölésére Kerényi a goethei "Urphänomen" terminusz technikust használja, mely a maga részéről nem sokban jelöl mást, mint Probenius "Paideumája" és Nietzsche "Ismertetlen Istene". T. i. annak az "ősjelenségeknek", egyszer s mindenkorra megtörtént eseménynek mozgatóereje van, megragadja az embert, s eszközként használja bizonyos cselekvések végrehajtásában.

"Mielőtt mese lett volna, csodálatos esemény, a mítosz egyszerű norma volt, egy jelentéssel bíró viselkedés, ritus, mely szentesítette a valóságot. De egy magnetikus erő lökése is volt, mely egyedül volt képes az embereket cselekvések végrehajtására indítani - írja Pavese is. 6./

A mítosz "magnetikus erejének lökése" egy önkívületi pillanatban következik be. Ennek az önkívületi pillanatnak művei különböző fejezeteiben, így naplójában, nagy figyelmet szentel Pavese. Ez az életnek az az izolált, metafizikai pillanata, amelyre vonatkozik a már idézett 1940. febr. 24-i naplórészlet. Ekkor érintkezünk egy hirtelen megvilágosodás útján az abszolútummal, s ekkor nyer egy tapasztalat metafizikai értelmét, mert ekkor éljük újra a mítoszt. Ezt a pillanatot már Baudelaire is extase-nak nevezi, ahogy maga Pavese hivatkozik rá. "Minden művészi alkotás egy pillanatynyi megvilágosodás - metafizikai pillanat szülötte" - olvashatunk egy idevonatkozó megjegyzést a naplóban.

Az extázis pillanatának tulajdonított jelentőség Probeniustól és Kerényitől származik főleg, ők azonban a század-

eleji német esztétikából merítik, mely a német romantika és Goethe öröksége. Rilke szerint pl. a költészet "önkivületi megismerés", mely a halottak birodalmában való részvételt jelent, abban való részvételt, amit Kerényi Urphänomen-nek nevez.

Az "Önkivületi", az "estatico" jelző gyakori használata az expresszionizmus esztétikájával való kapcsolatra is irányítja figyelmünket. Felix Emmel pl. 1924-ben "Das extatische Theater" címmel szentelt könyvet az expresszionista színháznak. Az expresszionista esztétika az extázist, mely egyben önrömbölést is jelent, helyezi a központba, mint a valóság megismeréséhez, az időn kívüli metafizikus tapasztalathoz vivő utat.

Jellemző, hogy az expresszionizmus számára is szent dolog a halál. Az egész mozgalom jelenti a különböző szimbólumokban megjelenített halál vallását is. /Wedekind, Heym, Toller/, mely egy Tulvilágban, egy extra-humanitásban való állandó részvételt, jelenlétet biztosít. Rilken túl ez is a német romantika öröksége.

Ami a mítoszról alkotott nézeteit illeti, látjuk tehát Pavese-nek az irracionalista filozófiai áramlatokon alapuló esztétikákkal való rokonságát. Az itt megnyilvánuló irracionizmus fényt vet azoknak az ellentmondásoknak gyökerére is, melyek az író életében és műveiben általában jelentkeznek.

A frobeniusi "Paideuma", a nietzschei "Ismeretlen Isten", a rilkei "halottak birodalma", a Kerényi féle "Urphänomen"

az idealizmus többezeréves módszeréhez hiven a világ megkettőződésének, jelenség és lényeg mesterséges szétválasztásának eredménye. Annál is inkább jellemző ez, mert az ily módon külön étellel felruházott lényeknek, a "Paideumának", az "Ismeretlen Istennek" stb. teremtető erőt tulajdonítanak, Rilke szerint az Evilág egy Tulvilág tükörképe, ahogy Baudelaire számára is szimbólumok, "jelképek erdején át visz az ember útja".

Pavese a világnak ugyanezt a megkettőződését, jelenség és lényeg szétválasztását viszi végbe, mikor cselekedeteink sémáit a mítosz és a szimbólum képében időn és teren kívülre, az abszolútumok világába helyezi, melyet időről időre az extázis pillanatában lemásolunk.

Térjünk vissza annak vizsgálatához, hogyan függ össze a mítosz és költői mű a pavesei gondolatrendszeren belül. Itt a következő általa felállított kettős követelményből kell kiindulni: egyrészt abból, hogy minden új tapasztalatot gyermekkori élményekre, mitikus prototípusokra kell visszavezetni, másrészt abból, hogy a mítoszt meg kell fejteni, fényre kell hozni. Ez a gondolat annyira foglalkoztatja, hogy a stílust is mítosznak tartja, olyan titoknak, amit szintén meg kell fejteni.

"Nem lehet megismerni és megteremteni a saját stílusunkat. Mindig egy eleve létező stílust használunk. A jelenlegi stílust mindig csak akkor lehet megismerni, amikor túlhaladtuk és véglegesítettük...Hogy ismerünk egy stílust, ez azt jelenti, hogy számot adtunk magunknak saját misztériumunk egy részéről. És hogy meg

van tiltva tovább írni ebben a stilusban. Eljön a nap, amikor fényre hoztuk egész misztériumunkat, és akkor nem tudunk többet írni, vagyis stilust kitalálni."7./

"A stilus maga az ember" - mondta Buffon és vallották az expresszionisták. "A stilus saját misztériumunk egy része" - mondja Pavese. Ha napvilágra hozunk, megfejtünk egy mítoszt, megfejtünk egy titkot, megszününk benne hinni, megszünik az, hogy azt éljük.

Verset létrehozni is annyit jelent, "mint az evidencia érvényére emelni egy mitikus magot" - mondja máshelyütt Pavese. Itt van az összefüggés és a különbség mítosz és költészet között. A mű a mítosz megfejtéséből származik, de a költészet nem mitológia, mert a költészetben tudjuk, hogy "kitalálunk", míg a mítoszban hiszünk.

Pavese szerint a gyermek előregyártott szimbólumokon, képeken, "vignettákon" keresztül ismeri meg a valóságot. A gyermekkor a mitikus megismerés kora, ezért kizárólagos szerepe van a költészetben. Jellemző, hogy Pavese kedvenc gondolata - "fényre hozni egy mítoszt" - abban is megnyilvánul, hogy a bibliai József számára "mítoszok megfejtője" volt.

Ezen az úton jutott el Pavese, mint pl. az expresszionisták is, a gyermekkor mitikus értékeléséhez. A gyermekkor az elsőleges megismerés stádiuma, alapvető és megismételhetetlen tapasztalatok ideje, minden további ismeret paradigmája. Rilke számára a gyermek az, aki mindenkinél inkább közel áll a költészethez, mint metafizikai megismeréshez,

mint a lét nyelvéhez, mert közelebb áll a Tulvilághoz, a halottak birodalmához, mint az Évilághoz. A gyermekkor ilyen értékelésével Rilken kívül találkozunk Georgénál és Thomas Mann-nál is.

Ebből a szempontból különös jelentősége van a Luna e i falò Cinto-jának, aki egyrészt maga a gyermek-Anguilla /a gyermek-Pavese/, másrészt a kedves gyermek-isten /a Mito c. vers ifju istene/, aki "a halottak birodalmán" vezet keresztül. Itt jelentkezik legjellemzőbben Pavese nagy témája, a "visszatérés", mely mindig leszállást jelent, a gyermekkor mítoszaihoz, az abszolútum, a halottak birodalmához való megtérést. Ez történik akkor is, ha a mítosz megtalálásának helye nem a szülőföld, hanem a Carcere száműzötteinek vidéke, melyet Concia mitikus női figurája tölt be.

A gyermekkornak ez a felfogása, mely az idézett német poetikákból származik, megváltozott formában jelentkezik az expresszionistáknál. A gyermek helyét, aki Rilkenél egyenesen az ujjszülött volt, a serdülő foglalja el. De ebben a serdülőben is az a gyermek él tovább, aki azért szenved, mert kiragadták a nem-létéből.

Haseenclever "Der Sohn" c. drámájában a Fiu így kiált fel:

Ti pedig, naplemente alakjai,  
adjatok vissza még egyszer, boldogabban és tisztábban  
az örök létezés örömének!

Ez az "örök létezés", ahová a Fiu vissza akar térni, nem más, mint az abszolútum pavesei világa, amellyel csak a gyermek érintkezik, a Mito c. veréből ismert "ifju isten,

aki mindenki helyett élt, és nem ismerte a halált."

A serdülő sokszor az apa ellen lázadó Fiu /Hasenclever, Bronnen, Wedekind drámáiban például/. Az Apa nélkül nem érthető meg a Fiu, az Apa sorsa viszont, mely szintén mítosz, a Fiu képében világosodik meg. Így újra a mítosz napvilágra hozásának, illetve napvilágra kerülésének problémájánál vagyunk, s Pavese-nél éppen ilyen értelemben kap fontos helyet az apaság komplexuma. A *Lavorare stancában* /melyben egyébként van "Anyaság" és Apaság" c. ciklus is/ versek egész sora jeleníti meg a Szülő és a Fiu mitikusan értelmezett kapcsolatát. A Szülő és a Fiu itt is sokszor ellenség /mert ellentétes a két világ, melyben gyökereznek/, ha nem is vagyunk apagyilkosságok tanúi, mint az expresszionista drámákban. Az *Ulikszus* c. versben a következő képet látjuk: egy apa ül az ablakban, éjjelleg hiába várja a fiát. Már nem tud pofonokat adni a Fiúnak, aki "kezd ifjú lenni, és minden nap felfedez valamit, és nem szól senkinek".

Az expresszionista drámákkal, vagy éppen Thomas Mann dr. *Faustus*-ával szemben Pavese prózáiban az apa fizikailag nincs jelen. Az apa hiánya a Luna e i falò hősére pl. mint bűn nehezedik. A regény hőse talált gyerek, "bastardo". Jellemző, hogy ő önmagában találja meg apját, aki mitikusan magában hordja a Fiut. "Apád - mondja neki Nuto - te vagy."

Ez a gondolat - apa és fiu mitikus egybeesése - megtalálható Rilkének ezekben a soraiban:

...mi magunkban nem egy másikat,  
nem egy jövőt szerettünk, de a végtelen Kováost,



nem egy fiút, de az apákat és a nagyapákat,  
akik mint hagyomladékok mélyünkben vannak.

/II. Elegia Duinesne/

S nem áll ettől messze a József Attilai gondolat sem:

Az én vagyok, mely sokasodni foszlik:  
apám- s anyámmá válok boldogon,  
s apám, anyám maga is ketté foszlik  
s én lelkes Eggyé így szaporodom!

Visszatérve arra a gondolatra, hogy a Fiuban világosodik meg az apa sorsa, s így megfejtődik a mítosz, idézzük a Luna e i falò hősének ezeket a szavait:

"Szép lenne, gondoltam, ha fiam hasonlítana apámra,  
nagyapámra, s akkor végre látnám magam előtt, ki vagyok."

Ahogy Pavese műveiben a fiuknak nincs apjuk, úgy gyermekük sincs. Ezért marad sorsuk talány, megfejthetetlen mítosz. Ez jellemző pl. a Lavarare stanca "Apaság" c. ciklusára. /Jó néhány ezek közül a versek közül éppen ezekkel a szavakkal kezdődik: "A magányos ember..."/. S ahogy a Luna e i falò hőse gyermekre vágyik, úgy vágyik gyermekre az "Apaság" c. vers "magányos embere" is:

A gyermekek játszanak, de ez az ember maga  
szeretne egy gyermeket, hogy őt nézhesse játszani!

Az elmondottakból kitűnik, hogy Pavese mítosz-elméletét szoros szálak fűzik a századelői német esztétikához, különböző eszmeáramlatokhoz. Azokból a forrásokból, melyekből merített ő, sokat merítettek az expresszionisták. Mítoszelméletéből is következik, hogy egyes témák- apa és fiu

kapcsolata, gyermekkor - jelentős helyet foglalnak el műveiben, mint Thomas Mann műveiben is. Részben Thomas Mann közvetítésével József Attila néhány gondolata is kapcsolódik hasonló gondolatkörhöz.

A mítosz-elmélet másik jelentősége, hogy Pavese érettkorában az helyettesítette az immagine-racconto poétikáját, s mint látni fogjuk, megoldotta az a immagine-racconto által meg nem oldott kérdést, a költői mű egységének problémáját is.

## 2./ Pavese klasszicizmus /Dialoghi con Leucò/

Ha Pavese mítosz-elméletéről és etnológiai tanulmányairól beszélünk, elengedhetetlen megvizsgálni az antik kultúrával való kapcsolatát. Ugyanis Paveseben mítosz-elmélet és klasszicizmus két egymást kiegészítő, szorosan összefüggő oldal.

Bár az etnológia tanulmányozása során jutott el sajátos klasszicizmusáig, előljáróban meg kell jegyeznünk, hogy ennek megállapítása nem elég a jelenség megmagyarázásához, hiszen alapvetően különböző a magatartása általában a mítoszokkal szemben és külön a görög-latin mítoszokkal szemben. Mint ismeretes, az általa tanulmányozott etnológusok /pl. Fraser/ evolucionista felfogást alkalmaztak kutatásaikban, olyan értelemben, hogy szerintük a görög-latin mítoszok az emberiség bizonyos túlhaladott hiedelmeit jelentik, melyek bizonyos általános törvényszerűségek folytán mint dokumentumanyag használhatók a primitív népek, az afrikai néger, az amerikai indiánok és a polinéziai maorik mítoszainak tudományos osztályozásában és analizálásában.

Pavese legkedvesebb könyvében, a Dialoghóban /melynek anyagát a görög mitológia képezi/, csak részben érvényesíti ezt a felfogást, illetve nem tud elkerülni bizonyos kettősséget, a felvilágosodott irónikus racionalizmus és a misztikus-dekadens magatartás közti ingadozást. Mi volt Pavese klasszikus műveltségének alapja? Erre többek között felelet adnak a Napló megfelelő helyei. Leggyakrabban a várható

nevek fordulnak elő: Homerosz, Heródotosz, Platon, a nagy tragédiásírók, Teokritosz, Vergiliusz, Horatius és Lucretius. Ezek alapján megállapítható, hogy Pavese klasszikus horizontja viszonylag szűkebb, mint az olasz irodalom nagy klasszicista képviselőinek, Foscolonak és Carduccinak horizontja, bár nagy akaraterővel elérte, hogy görögül olvassa kedvenc szerzőit.

A Dialoghiban Pavese részint az eredeti görög forrásokat, részint, mint említettük, az általa tanulmányozott etnológusok mítosz-interpretálásait követi. A dialógusok egy szűk csoportjáról konkrétan kimutatható, hogy Frazer Aranyágából származnak. /Heracles és Litüerzész a L'ospite-ben, Ippolito-Virbio és Diana az Il lago-ban, Atamante az I fuoőhiban/. Itt majdnem teljesen hiányzik a káosz primitív világa és a törvény, az istenek világa közti ellentét. Ezek a földről, a termékenységéről, a termésről, a vegetációról, a mágikus és rituális kiengesztelődésről /emberáldozatok/, a primitivről, a vadról szóló mítoszok.

Bár az említett források jelentősége tagadhatatlan, meg kell itt is jegyezni, hogy a legfontosabb szerep az író teremtő fantáziájának jut, ahogy maga is kifejti:

"A dialógusok megőrzik a mítosz elemeit, gesztusait, járulékait, csomópontjait, de érvénytelenítik annak kulturális realitását, mely átültetések, másolatok, származékok történetében gyökerezik...Érvénytelenítik a társadalmi környezetet is /amely azokat elfogadhatóvá tette a régiek számára/. Ami marad, az az a probléma, amit a te fantáziád old meg."8./

A Lagoról, Ospitéről, Fuochiról kétségtelenül kimutatható a frazeri hatás.

A Lagoban éppen az aranyág-legendának egy motivumát figyelhetjük meg, annak a legendának egy motivumát, mely Frazer könyvének kiindulópontját képezi. A Nemi ligeteiben vadászó Diana kedvesét, Virbiust, Hippolütossal azonosítja a monda. Miután Theszeusz Phaidra vádjai miatt bosszút állt fián, Hippolütoszon, Diana feltámasztja a gyönyörű ifjút, majd sűrű felhőbe burkolva Nemi erdeibe viszi, hogy ott Virbius néven ismeretlenül és magányosan éljen.

Pavesét a magányos rengetegben vadászó, Dianát szolgáló Hippolütosz-Virbius képe ragadja meg. Virbius, kilépve az időből és térből, azt a "metafizikai pillanatot" éli, mely az örökléttel egyenlő. Az öröklét pedig nem más, mint a halál. Nemi erdeje "elmúlt dolgok nélküli ország, a halottak birodalma", "ahol nem mulik az idő és nincsenek emlékek." Diana így szól Virbiushoz:

"Hippolütosz, te az a fiu vagy, aki meghalt, hogy engem kövessen. És most időn kívül élsz. Nincs szükséged emlékekre. Énvelem a percnak él az ember, mint a nyul, a szarvas, mint a farkas."

Diana szerint ez a boldogság állapota, de Virbius, aki nem tudja elfelejteni előző életének emlékeit, fellázad.

"Azt kérem, hogy éljek, és nem azt, hogy boldog legyek."

Virbius és Diana ellentéte a következő dialógusok csoportjába utalná ezt a kompozíciót: abba a csoportba, melyben

az emberi és isteni világ ellentéte, az embernek a halhatatlanságról való önkéntes lemondása domborodik ki /Ulisszesz az Isolában/. A pavesei gondolatok át- meg átszövik az egész könyvet, nem lehet tehát az egyes dialógusok közt éles határt húzni, azt feltételezve, hogy azokban a kompozíciókban, melyekben az etnológia hatása jobban érvényesül, más lenne az író mondanivalója, mint a többiekben. Ez a megjegyzés nem jelenti azt, hogy nem értünk egyet a kötetnek azzal a felosztásával, melyet Eugenio Corsini is elfogad,<sup>9.</sup>/ csak pontosabbá szeretnénk tenni a megfigyeléseket.

Az, hogy a dialógusoknak ebben az első csoportjában nem jelennek meg az istenek, Frazernek a mágiáról szóló tanítását tükrözi. Frazer a frigiai király fiáról, Litüerszészről szóló mítosszal kapcsolatban rengeteg analógiát hoz fel, az ókori és a modern Európa paraszti folklórából. Az analógiák alapján megállapította, hogy a gabonatábla mellett elhaladó idegenekben a gabonaszellem megtestesítőjét szokás látni, ezért ölte meg őket Litüerszész, s ezért ölték meg őket jelképesen még a XIX. századi Európa sok vidékén is.

Amikor Pavese dialógusában /L'ospite/ Litüerszész ezt mondja Heraclesnek: "Nincsenek istenek a mező felett, csak a föld van, az Anya, a Barlang, mely örökké vár s csak a vér áradata alatt tér magához", eszünkbe kell jusszon, hogyan határozza meg Frazer e primitív szertartásokat:

"Szellemeket ismernek, nem isteneket. Az istenektől eltérően a szellemek hatásköre a természet bizonyos te-

rületeire korlátozódik. Nevük köznév, nem személynév."

10./

A föld ilyen mágikus vonatkozásban szerepel Litüerszés szavaiban.

Pavese ismét egy motivumot használ föl az alapul szolgáló mítoszból: azt a pillanatot írja meg, melyben Heracles megérkezik Litüerszés mezejére, hogy megölje.

Litüerszés a primitívnek, a barbárságnak képviselője, annak a gondolatnak, hogy az emberáldozat, a vér teszi újra és újra termékenyvé a földet. Heracles olyan emberáldozatot akar, mely egyszer s mindenkorra elég: "Megölni utoljára valakit, aki e síkon a földet, a fellegeket, a nap erejét örökre megtermékenyíteni".

A földbe beivódó vér állandóan visszatérő kép a pavesei műben. Gondoljunk a Casa in collina Corradojának meditációjára vagy a Lavorare stanca olyan darabjaira, mint a Luna d'agosto, ahol a vér a dombon szétfolyó holdfénnel /egy másik mitikus jelentést hordozó képpel azonosul/:

...Görnyedten lép vissza az árnyékba  
a sziklákra veti magát ajkát harapva.  
Alul a föld sötéten fürdik a vérben.

A Fuochit nevezhetnénk egy etnológiai tanulmány dramatizált, szemléltetett változatának is. Frazer nagy figyelmet szentel Európa tűzünnepeinek, különösen bő anyagot mutat be a nyárközépi tüzek leírására és magyarázására.

Pavese dialógusában két pásztor - apa és fia - beszél-

get egy ilyen nyárközöpi tűzűnnep éjszakáján. A környező dombokon lobognak a fáklyák, amiket minden évben azért gyujtanak meg, hogy esőért könyörögjenek az istenekhez /az esőt hozó Szt. Iván éji tüzek vannak a Luna e 1 fald központjában is!/. Az apa elmeséli a szokás történetét: valamikor embert is áldoztak az isteneknek, mint pl. Atamante király fiát vagy bűnösöket, csavargókat, gyengeelméjűeket stb. /ahogy ez a szokás Frazer tanúsága szerint meg is volt a keltáknál/.

Eugenio Corsini<sup>11.</sup>/ szerint fennáll a gyanu, de nem több mint egy igen alapos gyanu, hogy a dialógusban érvényesül a marxista jellegű szociológia hatása is, amennyiben az istenek az uralkodók mitológiai tükröképeként jelennek meg.

Szerintünk nemcsak a gyanu áll fenn: a mondottak alapján a bizonyosság erejével könyvelhető el a marxista gondolat jelenléte, s ez a gondolat nem egy olvont, tudományos, szociológiai szempontból, hanem az aktuális társadalmi mandívaló szempontjából lényeges igazán.

Nem szabad ugyanis szem elől téveszteniünk, amit az író a könyvhöz írt bevezetőjében mond: számára a mítosz nyelv, kifejezési eszköz, így a Paochi, mint szimbólum, ugyanazt mondja el, amit a Lavorare stanca erőteljesen társadalmi hangszerezésű versei, az író kritikái, cikkei vagy legrealisztikusabb prózai alkotásai elmondanak. Lehetetlen más-képp értelmezni az Apa szavait:

"Látod, az istenek az urak. Olyanok, mint az urak. Látál már olyat, hogy közülük égettek volna meg valakit? Maguk között segítik egymást. Rajtunk viszont senki sem segít. Legyen eső vagy derült ég, mit számít az az



isteneknek. Most kigyulladnak a tüzek, és azt mondják, hogy esőt hoznak. Mit számít az az uraknak? Láttál már olyat, hogy kijöjjenek a mezőkre?..."

"Ha egyszer elég volt egy máglya, hogy esőt hozzon, s elég volt megégetni egy vándort, hogy megmentse a termést, hány uri portát kellene felgyújtani, hány urat kellene meggyújtani az utcákon és a tereken, mielőtt a világ visszatérne az igazsághoz?"

A dialógusok első, tehát az etnológia hatását közvetlenül tükröző csoportjának a pavesei mű szempontjából nagyon jellemző darabja a Madre. Meleagro élete egy fahasábhoz volt kötve, melyet Altea, az anya, a tűzből rántott ki, mikor fia megszületett. Meleagro egy vaddisznóbőr miatt megölte nagybátyját, amiért Altea haragjában tűzbe vetette a fahasábot, hamuvá égetve ezzel fiát is.

Ebben a történetben nem nehéz felismerni azt, amit Pavese a homeopátiás mágiáról Frazer-nél olvasott /ha elpusztítunk egy tárgyat, melyet valamilyen módon egy személlyel azonosítunk, elpusztul az illető személy is/.

De a tűzből kiragadott és a tűzbe visszavetett fahasáb képében összegeződik a szülő-gyermek viszonyról és a sorsról, mint előre-elrendeltségről alkotott gondolat is:

"Az életetek örökre a fahasábban van - mondja Hermes -, anyátok a tűzből ragadott ki és ti már félig meg vagytok égve. És a szenvedély, mely végez veletek, az is az anyáé. Mi más vagytok, ha nem az ő husa és vére?"

Amikor Meleagro megkérdezi, hogy valaki mást ért-e már az ő sorsa, Hermes így felel:

"Mindenkit, Meleagro, mindenkit. Mindenkit vár egy halál valakinek a szeszélye miatt. Mindenkinak a husában és vérében az anya van."

Jellemző Meleagronak a dialógus végén elhangzó kérdése: "Hát akkor miért ütök meg minket?" és Hermesnek a felelete: "Azt kérdezd tőlük, miért szültek benneteket!" A pavesei *taedium vitae* megnyilvánulása ez, állandó kérdésének - *vale la pena?* megéri? - visszahangozása.

Ahogy a Puochiban a mítosz a társadalmi mondanivalót kifejező szimbólummá válik, úgy a Belva az író személyes sorsát, boldogságkeresését mondja el. Nem tűnik talán kockázatosnak a feltevés, hogy az Artemis után vágyakozó Endimione szavaival Pavese még mindig a rekedt hangú nő utáni nosztalgiáját mondja el, ha meggondoljuk, hogy ez a rekedt hang már a *Lavorare stanca* idején a vágyott, de soha el nem érhető szerelem jelképe lett. Artemis egyben a vadat képviseli:

"Ezekben a szemekben benne van a növényi bogyó és a vadállat, benne van az üvöltés, a halál, a kegyetlen könyörgés... A simogatása az a simogatás, amivel az ember a kutyához vagy a fatörzshöz ér."

Az Idegennek Endimione-Paveséhez intézett egyben szimbólikus jelentőségű szavaiban világos az életrajzi célzás, arra való utalás, mi maradt meg a rekedt hangú nőtől:

"Hangja, mely rekedt és anyai, ez minden, amit a vad istennő adni tud neked."

Az "abszurd bűn" érlelődése szempontjából nem elhanyagolható az Idegen következő tanácsa:

"Mindenkinek megvan a maga álma, Endimione. És a te álmod hangoktól, kiáltásoktól, földtől, égtől, napoktól végtelen. Álmodd végig bátorsággal, nincs más javatok. A vad magányosság a tied...Isten veled. De, emlékezz, nem szabad többet fölőbredned."

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy az eddig vizsgált dialógusok /La belva, L'ospite, Il lago, La madre, I fuoco/, valamint az Uomo-lupo, külön csoportot alkotnak a könyvben, amennyiben az etnológia tudományának, különösen Frazernek hatását tükrözik, de kifejezik az író sajátos társadalmi mondanivalóját és személyes problémáit is. A Lago kivételével az istenek úgy jelennek meg, ha megjelennek, mint az ősi babonáknak, a kiengesztelődés mágikus ritusának képviselői. A mult örökségéből inkább a Frazer által felfedezett mágikus szemléletet veszik át, mintsem a vallási szemléletet. A szóban forgó mesterségek is az első primitív emberi tevékenységekhez tartoznak, mint a vadászat /Il lago, La madre/.

Az istenek ábrázolásában érvényesül a marxista típusú szociológia hatása is, amennyiben az uralkodók mitológiai tükörképeként szereplnek /I fuoco/.

Frazer hatásáról még annyit, hogy ez Pavesénél nemcsak egyes gondolatok átvételében nyilvánult meg. Frazer egész rendszere, tudniillik az, hogy a primitív társadalomnak, az ókori kultúrák hiedelmei és a modern Európa paraszti folklórja ugyanabban a világképben gyökereznek, és így egységet alkotnak, s az emberi gondolkodás egy bizonyos szintjét

képviselik, mélységesen megfelelt Pavese belső hajlamainak, életutjának, származásának, a paraszti világ, a Langhe dombjai iránti veleszületett vonzódásának, kulturális tájékozódásának. Ezek szerint kell megítélni klasszicizmusát, az amerikai irodalomban ábrázolt Middle West és a paraszti világ, valamint Piemont tájai iránti együttes vonzódását, s e vonzalom eredményeit: a klasszikus s egyben paraszti levegőt árasztó dialógusokat, a paraszti-mágikus világból oly sokat merítő Paesi tuoit, vagy a városi civilizáció környezetében játszódó regényeit.

A dialógusok következő, világosan elkülönülő csoportja az egész pavesei mű szempontjából fontos jelentést hordoz: a káosz és a törvény, a formátlanság és a forma világa közti ellentétet. Ezek az istenekről szóló mítoszok. Ide tartoznak: *Le cavalle, I ciechi, La nube, La chimera, Il fiore, La vigna, Gli argonauti, Il toro, La rupe, Schiume d'onda, In famiglia.*

A két világ ellentétének problémája a "vad" fogalmán alapul. Ez a fogalom szorosan hozzátartozik a mítosz eddig vizsgált értelmezéséhez, s az író műveinek egyik pólusát jelenti, ahogy erre maga is felhívja a figyelmet.

"A vad - írja - az, amik a dolgok voltak, mint nem emberiek /*inquanto inumane*/". "...a Paesi tuoi és a *Dialoghi* a vad - a vidék és a titanizmus iránti sóvárgásból eredtek" - írja, majd így boncolgatja tovább ezt a problémát:

"A huszadik század egész művészete a "vad"-on alapszik. Először, mint téma /*Kipling, D'Annunzio*" stb/, majd

mint forma /Joyce, Picasso stb/. Leopardi fiatalkori költői illuzióival ezt a "vad"-at, mint pszichológiai formát sóvárogta. Anderson, a maga módján, a Közép-Nyugat életének természetességében érintette. Mindenben, ami olvasmányaidban termékenyítően hatott rád, volt ebből valami /Nietzsche a maga Dionizoszával/.<sup>12./</sup>

Mondanivalójának fejlődési irányát, még mindig a "vad"-dal kapcsolatban így adja meg Pavese:

"Az etnológia felfedezésével eljutották addig, hogy ezt a "vad"-at történetivé alakítsd. Az első könyvek város-falu ellentéte az utolsó könyv titáni-olimpосzi ellentét-párjává vált. Te a vidéket, a titánit - vagyis a vadat - sóvárgod, de a Bertok, Pablok 'buon senso'-ját, mértékét, világos intelligenciáját értékeled. A vad úgy érdekel téged, mint misztérium, nem mint történelmi brutalitás."<sup>13./</sup>

Végül idézzük ugyanebből a naplórészletből a legfontosabb mondatot, mely a "vad" és az "olimpосzi" ellentétének feloldását, a pavesei mű csomópontját fejezi ki:

"...A vadat, a titánit, a brutálist, a reakciót, túlhaladja a polgár, az olimpосzi, a progresszív. Pl. Paesi tuoi, Dialoghi, Compagno. Te a zűrzavar leírásával a rendet dicsőíted."

A falu-város, titáni-olimpосzi, zűrzavar-rend szavakkal fedett ellentétpár takarja Pavesének a dekadens és progresszív közti konfliktusát, a passzív szemlélődés és az aktív élet közti ingadozást, mely politikai értelemben abban a kérdésben merül ki, hogy érdemes-e résztvenni a rendezett társadalomért vívott harcban. A fenti naplórészletből, a

Compagno kommunista hősnéek, Pablonak, mint az értelem, a mérték, a világos intelligencia képviselőjének idézéséből az derül ki, hogy Pavese-ben a vaddal szembeállított olimpuszi világ, a Rend, nem más, mint a kommunizmus.

A dialógusoknak ebben a második csoportjában vagyunk a klasszikus világ igazi felfedezésének tanúi. Ebben a tekintetben Pavese kulturájának fontos összetevője W. Otto: "Die Götter Griechenlands" /Bonn, 1929/ c. műve, s nem mehetünk el szótlánul Kerényi Károly és Paula Philipson neve mellett, bár különösen Kerényi hatásának megítélésénél óvatosnak kell lennünk. Kerényi munkái közül "A nap leányai" említhető meg, mert a Stroghe Circeje és az Argonautai Medeája kapcsolatba hozhatók a magyar tudósnak a nap mágikus mediterrán lányairól szóló tanulmányával.

Bár e két utóbbi kutató jelentősége semmi esetre nem nagy a Dialoghi szempontjából, fel kell hívni arra a figyelmet, hogy ők dolgozták ki a mítoszról, <sup>mit</sup> a világ örökre érvényes megismeréséről szóló elméletet. A mítosz szerintük nincs alávetve az idő pusztító hatásának, mert olyan időn kívüli intuición, melyet nem lehet úgy megítélni, mint egy túlhaladott szellemi állapot kifejezőjét. Ez a gondolat feltétlenül hatott Pavese mítosz-elméletére, mert mint láttuk, Pavese a mítoszt helyenként megismerési formának is tartja, nemcsak nyelvnek.

Philippson "Thessalische Mythologie" c. könyvéhez kapcsolható a Cavalle, Rupe és a Nube /az Issione tipikusan tesszáliai legendáját feldolgozó dialógus/. Mindhárom a

titáni és az olimposzi világ szembeállításán alapozik. Philippon Hesiodos Teogoniájáról szóló tanulmányához fűződik az Uomini és Muse. Ezekben Pavese-nek azt a kedvenc gondolatát figyelhetjük meg, hogy a káoszól az emberi világba való átmenetet a ritmus fejezi ki, mely nem más, mint racionalitás és rend:

"Mindennél, hol fáradságot és szavakat pazarolnak, egy ritmus, rend, pihenés és születik."

Pavese az istenek világát, mint az örök jelent jellemzi, melyet az örök mosoly különböztet meg az emberek világtól. Ez a gondolat megtalálható a Fiore és Streghe c. dialógusokban:

"Ulisszesz nem tudta soha, mi az istenek mosolya, a mi mosolyunk, kik ismerjük a sorsot...Értett minden dolgot, kivéve az istenek mosolyát."

Az isteni és az emberi világ közti ilyen különbségtétele vezet át a dialógusok harmadik csoportjához, melyek az emberektől szólnak. A mosollyal ellentétben az emberekre az aggodalom jellemző. Ez az egzisztencialista értelemben vett aggodalom a halál elkerülhetetlenségéből, saját sorsuk kifürkészhetetlenségéből származik, a megint csak a kétségbeesett pavesei taceum vitae megnyilatkozása.

"Nem vagyok olyan ember, mint a többiek, barátom. Engem elítélt a sors...Minden dolog, amit csinálok, sors." - Ödipusznak ezekkel a szavaival kezdődik a Strada című kompozíció. "Én öreg vagyok, Ödipusz, és nem láttam mást, csak sorsvetőket." - felel a Koldus. A dialógus a rémülettel szem-

lélt sors misztériumát fejezi ki, azt a keserűséget, hogy  
tőlünk független hatalom kormányozza életünket, előre meg-  
határozva mindent, ami történni fog velünk.

"A legaljasabb és leggyávább ember szeretnék lenni,  
csak hogy amit tettem, én akartam volna...Mi más még  
Ödipusz, mi más vagyunk mi mindannyian, ha a véred  
legtitkosabb akaratáig létezett már minden, mielőtt  
megszülettél volna, és minden ki volt mondva?"

Igy lázad Ödipusz a szabadságért, a sors ellen, mely  
mitikus determináció. De ez a dialógus a megbékélésnek és  
reménységnek is hírnöke:

"Élted mégis mindenkinek az életét; voltál fiatal és  
láttad a világot, nevettél, játszottál és beszéltél,  
nem bölcsesség nélkül; élvezted a dolgokat, az ébren-  
létet, a pihenést, és jártad az utakat...Nagy az élet,  
Ödipusz." - mondja a koldus.

"Nem tudod soha, hogy amit tettél, akartad-e...De biz-  
tos, a szabad utban van valami emberi, valami egyedül  
emberi."

"Ezek Ödipusz szavai, s fontos felfigyelni rájuk. Je-  
lentik a sors elutasítását, annak el nem fogadását, hogy az  
történjék velünk, ami egyszer már megtörtént. Az Isola  
Uliaszese majd ebben az értelemben utasítja el a hallhatat-  
lanságot, mely egy sors, egy horizont elfogadása, a pillá-  
nat élése. Uliaszesz ember, aki szívében hordja a saját  
szigetét, ismeri azt az örömet, hogy nevet adjon a dolgok-  
nak, hogy mindig valami újat fedezzen fel. Vagyis, hogy a  
dolgok vértanulatul történjenek vele.



"Egy nap nem voltunk, Ődipusz - mondja a koldus még mindig a Stradában -, tehát a szív vágyai is, a vér is, az ébrenlőtek is a semmiből merültek föl." Ezt a semmit érintette az "inconsolabile", a "vigasztalhatatlan" Orfeusz, aki a Hadeszbe leszállva saját határait, saját sorsát, saját mítoszióriumát találta meg. Nem Euridice szerelmét akarta visszahozni:

"Egy multat kerestem, amit Euridice nem tud...Magamat kerestem. Az ember nem keres mást, mint ezt."

Igy tér vissza az eredethez, a gyermekkorhoz, a primitívhez, a szülőföld dombjai közé a Luna e i faló hőse is. A "visszatérés mindig leszállást jelent, a gyermekkor mítoszaihoz, az abszolútum, a halottak birodalmához való megtérést" - mondtuk a fejezet elején éppen az idézett regény-nyel kapcsolatban. A napló sok részénél, a bármelyik regény-nél sokkal inkább vallomás, személyes megnyilatkozás, amit Pavese-Orfeusz mond, az előző gondolatot így fejtve ki:

"Szükséges, hogy egyszer mindenki leszálljon a maga infernojába. Az én sorsom orgiája a Hadeszben ért véget, úgy, hogy a magam módján énekeltem az öletet és a halált. Majdnem el voltam veszve és énekeltem. Megértve megtaláltam magamat."

Ez egyben ars poetica is, tegyük hozzá: dantei ars poetica. Önmagának folytonos keresése közben így szállt le Pavese a maga infernojába, hogy megértve magát megtalálja a kultúrozet adományát. A Hadeszbe való leszállás nem menekülés, hanem a megértés, a barátság, a szerelem lehetőségének keresése saját mítoszának "fényrehozásában".

A Due, Uomini, Mistero, Diluvio, Muse és Dei c. kompozíciók hordozzák a dialógusok a harmadik, az emberekről szóló csoportjának s az egész könyvnek igazi értelmét. Az Uomini, Mistero és Diluvio azt a herodotoszi témát dolgozzák föl, hogy az istenek irigyek az emberekre, mert tehetetlen tanúi a halandók boldogságának, ha csak maguk is nem válnak emberekké:

"Testvér, testvér, meg akarod érteni, hogy a világ, ha nem is isteni, éppen ezért, mindig új és mindig gazdag annak, aki a Hegyről száll le? Az embernek szava, aki tud szenvedni, fáradozik és birtokba veszi a földet, csodákat tár fel az előtt, aki hallgatja őket... Szegény férgek, de köztük minden váratlan és minden felfedezés..."

Csak köztük és értük élve érezhető meg a világ íze."

"Mindenn, amit érintenek, idővé válik. Csodakévéssé válik. Várakozássá és reménnyé. A haláluk is valami... Van egy módjuk, hogy megnevezzék magukat, a dolgokat és bennünket, mely gazdagítja az életet... Mindenütt, hol fáradtságot és szavakat hintonak, ritmus, értelem, pihenés születik."

Tehát a kezdetek titanikus-kaotikus világával szemben az emberek képviselik a rendet, a harmóniát és a békét. Az ember élete nem a semmiben végződik, hanem egy teljesen földi értelemben vett halhatatlanságban. A szó, mely nevet ad a dolgoknak, rendet teremt a káoszban. Az irracionális üléből előhívja a költészet halhatatlan harmóniáját, s így egy sajátos halhatatlanság biztosítója.

Ebben a gondolatban kell látnunk a könyv értelmét, akkor is, ha Pavese-Orfousz önmaga folytonos keresésében sokszor

el is téved az irracionálisban, s eluralkodik rajta a  
tudomány vitas. S éppen e dialógusokban kell látnunk az érett  
és tudatos klasszicizmust, mely abban is megnyilatkozik,  
hogy Pavoso bennük a legönállóbb, mert független az etno-  
lógiai forrásokkal szemben, s bennük a legközvetlenebb a  
kapcsolata magával az antik világgal, különösen Homérosz-  
szal.

Jegyzetek

/II. fejezethez/

- 1./ ld. Cesare Pavese: La letteratura americana e altri saggi /Einaudi, Torino, 1962/, olaszul, 299 o.
- 2./ Furio Jesi: "Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito"  
/Sigma, dicembre 1964, numero 3-4/
- 3./ La lett. am., olaszul, 299 o.
- 4./ Frazer; Aranyág, Condolat, 1965, 16.o.
- 5./ C. Pavese: Il mestiere di vivere /Diario 1935-50/, Einaudi, 1962. p. 168. /24. febr. 1940./, olaszul
- 6./ La lett. am. 346 o.
- 7./ Diario, p. 128. /8. nov. 1938./, olaszul
- 8./ Diario, p. 318. /28. luglio 1947./, olaszul
- 9./ Eugenio Corsini: "Orfeo senza Euridice", Sigma, 1964, numero 3-4.
- 10./ Frazer, i. m.  
A Litüerszész mondáról ld. Frazer: i. m. 251. o.
- 11./ E. Corsini, i. m.
- 12./ Diario 317 o. /10 luglio 1947/
- 13./ Diario 317 o.

Megjegyzés: A Pavese műveiből v. más szerzőktől vett idézeteket itt is, mint a többi fejezetben, saját fordításomban közlöm.

A Dialoghi-ból vett idézetek eredetijét ld. Cesare Pavese: Dialoghi con Loucò, Einaudi, 1965.

### III. fejezet

#### 1./ Pavese, a lírikus

##### - Lavorare stanca -

Mint röviden utaltunk rá, Pavese már a D'Azeglióban széles körű kulturális tevékenységet folytatott, s eljegyezte magát a költészettel. Első nagy versét, a Mari del Sudot, a gimnáziumi és egyetemi évek hosszú előkészítő munkája előzi meg. Jelenleg az Einaudi kiadó birtokában vannak Pavese hátrahagyott feljegyzései, köztük egy 1922-től 1931-ig terjedő füzet, mely tartalmazza ifjúkori próbálkozásait: vázlatokat, fordításokat, vers- és elbeszéléstüredékeket.

Mint minden költő, ő is az iskolai auktorok utánzásával kezdte, s csak fokozatosan alakított ki önálló kulturális tájékozódást. Mielőtt felfedezte volna Whitmant, majd Amerikát, ennek a tájékozódásnak irányát Gozzano költészete jelzi. Nemcsak korai versei, jegyzetei vagy levelei mutatják, mennyire példaképének tekintette Gozzanot: érettkorának több alkotása is visszhangozza kedvelt költőjének néhány motívumát, metrikában, témában egyaránt. Így Pavese, aki az újító vértetésben lép porondra, s látszólag minden hazai előzmény nélkül indul, mégsem szakítja meg az olasz irodalom folytonosságát.

Példaképpen magára a Mari del Sudra hivatkozunk, ahol Gozzano hatását lehet felfedezni nemcsak néhány egzotikus képben, de magában a visszatérés motívumában is. A tenge-

rekről hazatérő, hallgatólag nagybácsi Gozzano egyik versének /La via del rifugio - A menekülés útja/ hőjét juttatja eszünkbe, aki a Krim távoli sztyeppéit járta meg mint katoná. Ettől eltekintve a Mari del Sud teljesen újszerű alkotás, melyről joggal jelentette ki maga Pavese, hogy sikerült benne megvalósítania az egész olasz költői hagyománnyal szembenálló, sajátos, egyéni törekvéseit.

Mik voltak ezek a törekvések? Mint maga Pavese a "Költő mestersége" c. írásában kifejti, ezekben az években a "költő-mény-elbeszélés" /poesia-racconto/ ideálja lebegett szeme előtt. Részben polemikusan szembefordulva az uralkodó olasz költői hagyománnyal, a dagályos D'Annunzio-vonallal, részben saját elbeszélői hajlamának engedve, olyan költői nyelv kidolgozását tűzte ki célul, mely lemond a hagyományos értelemben vett képeszerűségről. Olyan nyelvet akart teremteni, mely megelégszik a puszta megnevezéssel, dolgok, események, gesztusok leírásával, s elvet minden áttételességet, célzatosságot:

"Ízlésem lényeges jelenségek lényegi kifejezését kívánta meg, de nem a szokásos introspektív általánosítást, melyet az a célzatos, tehát könyvnyolc fejez ki, mely olcsón támaszkodik a lényegire."

Igyekezett a verset és az elbeszélést összeolvasztani, úgy hogy egy személy hangulatait, vízióit, gondolatait mesélje el, lényeges mozdulataiban, a tárgyakkal való kapcsolatában mutatva meg. Ezáltal olyan objektív lírát akart teremteni, melyben a hangsúly az elbeszélécen van:

"Közben egyre jobban megfogalmazódott bennem egyfajta költemény-elbeszélés elve, melyet kezdetben alig tudtam a kis poéma /poemetto/ műfajától megkülönböztetni."

A "Költő mestersége"-ben joggal hívta fel a figyelmet a Mari del Sud fontosságára. Ebben a versben megtalálható költészetének minden fontosabb motivuma, olyan motívumok, melyek prózájában is feltűnnek, sőt legutolsó regényének is alapját képezik: a dombok, a Langhe, a város, a falu, a gyermek- és férfikor, a vad és a primitív mítosza s végül a szülőföldre való visszatérés:

Bátyám beszélt aznap este. Kérdezte,  
felmegyek-e vele: derűs éjszakákon  
látni a csúcsról a torinói világítótorony  
távoli fényét. "Te ki ott laksz Torinóban..."  
- mondta - "de igazad van. Az ember  
hazájától távol él, pénzt keres, örül,  
s ha hazatér, ahogy én, negyvenévesen,  
minden megváltozik, de Langhe nem tűnik el."

Uj ebben a versben a köznapi, beszélt nyelv használata, mely képes a központba helyezett személy felidézése mellett, egy mítosz, egy mitikus létezés kifejezésévé, megjelenítésévé válni:

Csak egy álom  
nem hagyja nyugton véré: fűtő volt épp  
egy holland halászhajón, s találkozott a Cettel,  
látta, hogy rüppenek a fényen sulyos szigonyok,  
s hogy menekülnek a bálnák vér és tajték között,  
csapkodva farkukkal a lándzsa ellen.  
Ezt meséli néha.

S ha azt mondom neki,  
hogy ő a szerencsések közt van, mert látta

a föld legszebb szigetein a hajnalt,  
arcán az enlők mesolya surran át, s azt feleli,  
felkelt a nap, és vén volt számukra a nappal.

De új magának a nagybácsinak mítikus hallgatagsága,  
mely egyben meghirdeti a költő későbbi hőseit: a Lavorare  
stanca magányos, de egyben népi figuráit, vagy az utolsó re-  
gény szintén népi főszereplőjét. A nagybácsi "tájszólást hasz-  
nál, lassut, amely /hasenlóan e domb köveihez, annyira érdes,/   
hogy a különböző nyelvek s az óceánok/ husz év alatt sem kop-  
tatták el." Megnövekedt, de a magány így sem oldódik fel körül-  
lőtte, akár a többi nőgyűlölő Pavese-hős körül sem. Hallga-  
tagságában inkább a természethez van közel, a dombokkal, a  
tengerrel azonosul, mintsem az emberi világgal. És végül új  
nemcsak az elbeszélésnek a vere számára való felhasználása,  
de a versben megvalósított ritmika is, amit a maga helyén  
fogunk elemezni.

A végleges, 1940-es Lavorare stancában is világosan el-  
különülnek az első, 1936-os kiadás versei /Antenati,  
Paesaggio I., Gente spaesata, Il dio-caprone, P. II., P. III.,  
Incontro, Mania di solitudine, Agonia, Pensieri di Deola,  
Due sigarette, Il tempo passa, Gente che non capisce, Casa  
in costruzione, Città in campagna, Disciplina, P.V., Paterni-  
tà, Crepuscolo dei sabbiatori, Lavorare stanca, P. IV.,  
Fumatori di carta, Una generazione, Rivolta, Legna verde stb/.  
Ezekre jellemzők elsősorban a "Költő mesterségé"-ben kifej-  
tett elvek. Legtöbbjük valóban egyfajta "költemény-elbeszé-  
lés", egy szituáció, egy jelenet, egy emberi figura, egy  
antropomorf fénnel megvilágított táj bemutatása, elmesélése.



E versek ujdonsága elsősorban nem formai. Az "Aretusa" folyóirat egyik körkérdésére adott válaszában Pavese a Lavorare stancát tartja legjobban sikerült művének, mely önmagában is tudna tanuskodni egész művészetének jellegéről:

"Azokban az időkben, amikor az olasz próza önmagával való fáradt beszélgetés volt, és a költészet szenvedésteli csend, én prózában és versben parasztokkal, munkásokkal, kubikusokkal, bebörtönzöttekkel, munkásnőkkel, suhancokkal vitatkoztam." - írja büszkén.<sup>1./</sup>

Ezzel a versek tematikája is összefoglalható.

Ebből a korszakból a Mari del Sud, az Antenati, Diocaprone, Paesaggio I. és Paesaggio II. stb. a gyermekkor, a Langhe világát idézik. Tehát központi figuráik, akiknek helyőbe képzelettel magát a költő, hogy elmondhassa gondolatait és a saját vízióját, parasztok. Ennek a mitikusan látott világnak legfontosabb alkotóelemei a dombok, a szőlők, a föld, mit az izzadság, a vér és a szexualitás tölt meg emberi tartalommal:

A vidék zöld misztériumok hazája  
a gyermeknek, ki nyáron jött ide -

idézi a Dio-caprone a vakációra hazatérő gyermek - Pavese benyomásait.

A Mania di solitudine, Crepuscolo dei sabbiatori stb Torino versei. Központi figuráik tehát munkások /Disciplina/, kubikusok /Crepuscolo dei sabbiatori/, utcai árusok /Città in campagna/, bebörtönzöttek /Legna verde/ és utcalányok /Pensieri di Deola/.

"Ezek az emberek tetszettek nekem és még tetszenek ma is" - vallja 1946-ban is Pavese. Ebben a vonatkozásban nemcsak politikai állásfoglalást, de új kulturális tájékozódást is jelzett a Lavorare stanca, s a nép felfedezésében, a néppel való azonosulásban /s nem a néphez való lezárásban, ahogy a fasiszta propaganda fogalmazott/, legalább tíz évvel megelőzte az olasz irodalmat, s így a neorealizmus egyik első alkotása lett.

Hogyan ennek az első Lavorare stancának Torinoja? Gella, a Gente che non capisce c, versben szereplő parasztlány, ilyennek látja: "Anyjának városa egy falak közé bezárt udvar". Gella naponta utazik a falu és város között, így nem tartozik sehová. Anyjához hasonlóan, "aki fűvet kaszálva iziad, mert harminc éve minden este a fűvet kaszálja", szeretne ő is

.....egyedül maradni a mezőkön,  
de úgy mint a legnagányosabbak, sőt a ligetekben.  
És várni az estét és elterülni a fűben,  
sőt a sárban, s nem menni a városba soha többet.  
Nem csinálni semmit, mert nincs semmi, ami érne valaki-  
nek valamit.

A Città in campagna témája hasonló. Az apa, aki a lugaiban iszik, a városba jár eladni a szőlőt, míg az unatkozó gyerekek arra gondol a hűsőtől szenvedve, hogy "a városban dologtalanul hűsülnek az emberek, /megveszik a szőlőt, feldolgozzák nagy ipincékben, és meggazdagodnak".

Az Atlantic Oilban a dombok közt elcsuhanó autók, a benzin és a zöld illatának keveredése jelképezi a falu és város találkozását /"itt az olaj szaga a fák, a dohány és

a bor illatával keveredik"/, a Crepuscolo dei sabbiatori-  
ban pedig a parthoz üdődő homokszállító bárkák. A költő a  
kubikusokkal is azonosulni tud, de az ő fáradtságuk ábrá-  
zolásába is a maga világát sűríti:

Messzebb a folyón csillognak Torino fényei.  
Két vagy három kubikos a hajóorrban.  
lámpát gyújtott, de a folyó pusztá marad.  
A nap fáradtsága felszívja őket,  
lábaik mintha törtek lennének. Van aki csak arra vár,  
hogy kiköcség a hajót és ágyra hulljon,  
s álmában egyen, akár álmodva is.  
De van aki újra látja azokat a testeket a napon,  
s lesz még ereje a fények alatt a városba menni,  
hogy keressen valakit a hullámzó tömegben.

Pavese számtalan hőse ugyanezt a kalandot ismétli: meg-  
érkezik valahonnan, faluról, szőlők, dombok közül, s el-  
vegyül a tömegben, a városban, hogy keressen valakit vagy  
valamit. A kötet címadó versének, a Lavorare stancának, té-  
mája is a kószálás /ahogy a költő regényhősei is állandóan  
kószálnak, dombok közt, folyók partján, tereken/. A terek  
üresek, növényeik, ellentétben a mezők növényeivel, haszon-  
talanok, s jellemző, hogy a magányos ember közöttük bolyong.

Megéri, hogy egyedül legyünk, egyre csak egyedül?  
Ha magunkban bolyongunk, az utcák és a terek  
üresek. Meg kellene állítani egy nőt,  
szólni hozzá, s rávenni, maradjon itt.

A Disciplina a városnak ugyanezt az arcát mutatja, meg-  
ragadva egy jelképes hangulatot, az ébredés, a munkábaindu-  
lás pillanatát. A magány szimbóluma itt az éjszaka, az életé,  
a közösségé pedig a nappal, a munka. Reggel a munkába indu-

lókban magunkra ismerünk, sőt munkánkba merülve elfelejtjük az éjszakát, a magányt, sőt mosolygunk is néha. De ez csak önámítás: "a város megengedi, hogy fejünket fölemeljük, jól tudja, lehajtottunk utána."

A torinói versekből nem hiányoznak a lázadás hangjai sem. Az Una generazione a kezdeti torinói antifasizmus emlékeit idézi, a Legna verde és a Fumatori di carta a harmincas évek munkásvilágának olyan típusait mutatják be, akik tudtak nemet mondani, s megjárták a rendszer börtöneit.

A torinói versekben láthatjuk a József Attilai költői program megvalósítását:

engem sejdít a munkás teste  
két merev mozdulat között;  
rám vár a mozi előtt este  
suhanc, a rosszul öltözött.

Az a rosszul öltözött suhanc, az a "bastardo", aki a lelenc József Attila is lehetett, Pavese regényeinek, novelláinak egyik főhőse, de jelen van a Lavorare stancában is.

..... Ki tudja, evett-e  
az a suhanc? Egy aszott munkás azt mondja,  
igaz, az ember gerince is megroppan a munkában,  
de enni eszik az ember. Sőt dohányzik is.

.....  
..... a föld  
mindent magába vesz. Ki tudja, nem végzi-e  
az a suhanc is egy árokban, éhen halva? Mindenki erre  
gondol,  
mint tehetetlen nyáj, munkára várva.

A Fumatori di carta szereplőjének rajzából nem hiány-

zik az a festői vonás, mely megtalálható a kötet többi figurájának, a Mari del Sud nagybácsijának v. a Paesaggio I. remotójének rajzában:

Elvitt, hogy halljam a bandáját. Esv. sarokba ült.  
szájába vette a klaninétot, pokoli lárma kezdődött  
.....  
..... és a klarinét vonaglik,  
megtörve a többi zajt, hullámszik, zokog,  
mint egy magányos lélek a süket csendben.

A vers szereplője azok közül való, akik a háberu utáni éneésben nőttek fel. Ő is faluról került Torinoba:

Ő is Torinoba jött, megélhetést keresve,  
és igazságtalanságot talált. Megtanulta,  
hogy mocoly nélkül dolgozzon a gyárakban  
.....  
..... úgy fogadta el a munkát,  
mint kemény emberi porsot.

A háttérben megjelenik az elvtársak világa, az emberi szolidaritásnak az a légköre, amit Pavese is a munkások között keresett és talált meg. E sorokban tükröződik az a felismerés, hogy az ember egyéni sorsa elválaszthatatlan a közösség sorsától, az általában vett emberi sors a politikától:

Megtalálta az elvtársakat. Minden ház családjakkal  
volt tele.

Bekerítették az egész várost. Befedték egészen  
a világ arcát. Annyi kétségbeesést  
éreztek magukban, hogy legyőznék a világot.  
.....  
.....Egyszerre felkiáltott,  
hogy nem a sors volt, ha szenvedett a világ,

ha átkokat szagztatott a napfény:  
az ember volt a bűnös. Legalább ki tudnánk vonulni,  
hogy szabadon ékezzünk, s nemet mondjunk  
egy életnek, mely elfogyasztja a szerelmet, kegyelmet,  
a családot, a darabka földet, s megbilincsel minket.

A Logna verde egyesíti a hagyományos pavesei témát,  
a földek és dombok szimbolikáját, a munkámozgalmi témával.  
A vers szereplője, akár Berto, a későbbi Faesi tuoi hőse,  
börtönből szabadul, s vidékre megy dolgozni. A mezőkről  
érkező szél képe köti össze a két világot, magába sűrítve  
a mögöttük lévő sorsokat:

Az erős ember dombokat lát a sötétben.

Amíg ezek a dombok földből leoznak,

a parasztnak kapálni kell őket

.....

Az elvtársak nem a dombok közt élnek,

a városban születtek, ahol a fű helyett

kövezet van. Néha ést elfelejti ő is.

De a föld illata, mely eléri a várost,

nem szól a parasztokról. Hosszu simogatás az,  
lecsukja a szemeket, hogy az elvtársakra gondoljon az  
ember,

kik fogságban vannak, hosszú fogságban várakoznak.

Az első Lavorare stancát ezek a versek koronázzák be, s  
annak a Pavese-nek tollára vallanak, aki később belépett a  
Kommunista Pártba, s megírta az Unità számára más kommunis-  
ta elkötelezettségű írásokkal együtt a "Beszélgetés az  
elvtársakkal" című dialógusait.

Pavese 1934-ben sajtó alá rendezte addig írt verseit,  
de a kötet, az első Lavorare stanca, mint tudjuk, csak 1936-  
ban jelent meg. Közben életében és művészetében bekövetke-

zett a nagy fordulópont: az 1935-ös brancialeonei száműzetés. A száműzetés első hónapjaiban, mint naplója is tanúsítja, a *Lavorare stanca* problémája foglalkoztatta. Levonta eddigi műveiből a tanulságokat, s ars poeticáját tudatosan, elméleti szinten is kifejtette /"A költő mestersége"/. A költemény-elbeszélés tulajdonképpen "szituáció-vers" volt, mondhatnánk, "lélektani helyzetdal". Mindig egy helyzet volt a magja, illetve egy személy, aki emlékszik, reflektál. Születhetett egy gyermekkori emlékből is, mely egy meghatározott kulturális környezetben elevenedett fel.

"Elképzeltem egy esetet, egy személyt, s hagyta, kibontakozni vagy beszélni" - írja Pavese a "Költő mesterségében". Ennek a költői magatartásnak összetett forrásai voltak és lényeges következményei képalakításban, ritmikában egyaránt. Ami a forrásokat illeti, Pavese így jelöli meg őket a *Mari del Sud* esetében:

- 1/ Az Észak-amerikai irodalom tanulmányozása és fordítása.
- 2/ főleg tájnyelvi novellák írása.
- 3/ egy festő baráttal való együttműködés.

Az É.-amerikai irodalom tanulmányozása különösen fontos volt, egy kulturális realitással való érintkezés lehetőségét adta meg a költőnek. A harmincas években ez nemcsak az ő számára volt fontos /erről az időszakról ő maga így nyilatkozik: "Mi felfedeztük Olaszországot, miközben az embereket és a szavakat Amerikában, Oroszországban, Francia- és Spanyolországban kerestük"/.<sup>2.</sup> Megelőző prózai próbálkozásai egy

közvetlenebb emberi tapasztalatot biztosítottak a számára, míg a festészet területén tett kirándulása "felfedte előtte a művészet mesterségét technikai értelemben, a legyőzött nehézségek örömét, egy téma határait, a képzelet és stílus játékát, egy stílus boldogságának a misztériumát, mely egyben annyi, mint számot vetni a lehetséges hallgatóval vagy olvasóval."

Azonban a költőnény-elbeszélés forrása mindenek előtt Pavese elbeszélői hajlamaiban és a korabeli költészet elleni hevületében keresendő. Szerinte az előtte lévő módszerek úgy kezelték a költői képet, mint dekorációt, amit kívülről akasztottak a vervre. Ő - mint idéztük - teljesen objektív nyelvet akart, amely minden dekoratív szándék nélkül, szervesen tapad a tárgyához. Ezért kezdetben mindenféle képet száműzött verseiből, míg fel nem fedezte a már nem retorikusan értelmezett képet. Ezt írja a Paesaggio I.-val kapcsolatban:

"Felfedeztem a képet...és ezt a képet /ime annak a makacosságnak jutalma, mellyel ragaszkodtam az elbeszélés objektivitásához/ nem értelmeztem többé retorikusan, elvontan, mint az elbeszélői objektivitás főlé helyezett többé-kevésbé önkényes dekorációt: ez a kép maga az elbeszélés volt."

A Paesaggio I.-ban ábrázolt személy egy sziklák közé húzódó remete. A remete kecskebőrbe öltözik, és egyetlen munkát végez: szakállát növeszti, miközben perzsel rá a nap, akár a sziklákra. Parasztok és parasztlányok jelennek meg a színen, kapálnak és bort isznak, és ha a remetét elvesztik a szemük elől, nehezen találják meg újra, mert szakálla és



ruhája színe összeolvad a sziklával.

"Amikor a remete a perzselő sziklák színében jelenik meg, ez nem azt jelenti, hogy egy hasonlatot állítottam volna fel abból a célból, hogy a remete alakját vagy a sziklákat jobban kiemeljem a másik segítségével. Azt jelenti, hogy a remete és a sziklák között /a remete és a lányok, a turisták és a parasztek, a lányok és a növényzet, a remete és a kockák, a magasság és a mélység között/ egy képzeletbeli kapcsolatot fedeztem fel, amely maga volt az elbeszélés tárgya. Erről a kapcsolatról meséltem."

"Eljutottam minden költői törekvéshez, amit így tudnék meghatározni: erőfeszítés arra, hogy mint teljesen elegendő dolgot, képzeletbeli kapcsolatok összességét adjam, melyben a valóság sajátos felfogása húzódik meg.

Már Pascolinál és Gozzanonál is megvolt az a törekvés, hogy a lírai versemek epikus lélegzetet adjanak, vagyis minden vers elbeszélés is legyen, de az általuk használt metrika már nem elégítette ki Pavesót:

"A hagyományos metrumokban nem volt többé bizalmam amiatt a kopott és olcsó csengés miatt, amit magukkal hordanak. Természetesen tudtam, hogy nincsenek hagyományos ritmusok abszolút értelmében, mert minden költő a maga fantáziájának belső ritmusát teremt bennük újra. Egy napon azon vettem észre magam, hogy az egyik bizonyos csoportját mormolom egyfajta érzelmi lejtő szerint /ez a Mari del Sud egyik dialektusa lett később/, ahogy gyermekkoromtól szoktam olvasmányaim közben, újra és újra elismételve azokat a mondatokat, melyek a legjobban hatalmukba kerítettek. Így anélkül, hogy tudtam volna, megtaláltam az én versformámat."

Lorenzo Mondo közli<sup>3.</sup>/ a Mari del Sudnak Paveso hagyá-

tékában megtalált első vázlatát, s itt az általános tartalmi feljegyzések közt szerepel ez a sor:

Ha veduto inseguire balene/ tra schiume di sangue.

A fentebb idézett sorokban erre a distichonra célzott Pavese. S ez valóban szerepel a Mari del Sudban jelentéktelen változtatással:

Ha veduto fuggire balene/ tra schiume di sangue.

Ennek a distichonnak az a tanulsága, hogy a Mari del Sud korszakában született versek metrumának alapja a decasillabo, a tíz szótagú sor volt, melyet a költő feloldott, megtoldott három vagy hat szótaggal, hogy elbeczólói igényeinek megfelelően szélesebb metrikai egység álljon a rendelkezésére. De az így létrejött tizenhárom, illetve tizenhat szótagos sorokra továbbra is a decasillabo, illetve az endecasillabo lejtése volt jellemző, ahogy Massimo Mila is megjegyzi 1961-es előszavában. De fontos szerepet kap a sormetszet is, melyre legtöbbször maga a központosítás hívja fel a figyelmet. Így a pavesei verssorok általában két rövidebb részre bomlanak. Ezekhez az eszközökhöz csatlakozik már a Mari del Sudban vagy az 1932-es Pensieri di Detolá-ban és Punatori di cartá-ban az enjambement használata, mely szintén abból a szándékból született, hogy biztosítsa a hosszabb verssorok ritmusaának elbeczóló jellegét. De már az 1933-as kompozícióktól kezdve kitűnik, hogy ezek az eszközök még mindig nem elegendők az elbeczóló ritmikai egységnek biztosítására, s ezért Pavese egyre bővíti költői fegyvertárát.

A Gente spaecatában például megfigyelhető, hogy bizonyos szavak ismétlése válik a ritmus fő pillérővé:

Troppo mare. Ne abbiamo vedute abbastanza di mare.  
Alla sera, che l'acqua si stende blavata  
e ofumata nel nulla, l'amico la fissa  
e io fisso l'amico e non parla nessuno.  
Nottetempo finiamo a rinchioderci in fondo a una tampa,  
isolati nel fumo, e beviamo. L'amico ha i suoi sogni  
/sono un poco monotoni is sogni allo crescere del mare/  
stb.

Nemcsak a sorok végén tér többször vissza a "mare" szó, a strófa gazdag belső szóismétlésekben is. Az "acqua", "amico", "sogni" stb szavak mintegy magukba szívják az egész vers mondanivalóját, s ugyanakkor állandó visszatérőjükkel bizonyos rimhatást próbálnak elérni. Egyes kiválasztott főnevek hangulyozott visszatérése ettől kezdve az elbeszélés ritmikai megszervezésének fő eszköze lesz.

Az Una generazione-ban az epikai mag /a munkások bebörtönzése/ már zárójelbe szorul, így a naturalisztikus elbeszélés már bizonyos monologizálásnak ad helyet, s ez elmondható a Dopo, Paesaggio V., Rivolta, Paternità c. versekről is.

Ez a folyamat párhuzamosan megy végbe az első Lavorare stanza korszakának lezárulásával, a költemény-elbeszélés műfajában elért egyensúly megbomlásával. Pavese 1935-től egyre inkább novellákban valósítja meg elbeszélő terveit, így a költemény-elbeszélés, az eddigi sajátos "szituáció-vero", elveszti értelmét, s a továbbiakban átadja helyét egy bizonyos "téma-vero"-nak, melyre a képi látásmód és a

ritmika fentebb érintett fokozatos átalakulása jellemző.

Bár a későbbiek során is találkozunk olyan versekkel, melyek az előző korszakhoz tartoznak inkább, maga a címadó *Lavorare* stanza már jelzi a következő lépcsőfokot. A vers egy előre kiválasztott intellektuális magot bont ki, s nem magának az elképzelt helyzetnek kényszerítő erejéből születik.

Erre utal a *Lavorare* stancában a külső történetes háttérbeszorulása, a moralizáló hangvétel, egyes személytelen kifejezések s tételyszerű gondolatok hangsúlyozása.

A *brancaleonei* száműzetés alatt nem politikai elkötelezettségű versek születnek, mint várnánk, hanem felelevenedik a korábban elhagyott, Gozzanotól örökölt krepuszkolarizmus. Közvetlen önéletrajziség, naplószerűség lép előtérbe, személyes, intim motívumok uralkodnak el. Egyre nagyobb tért nyer a magány témája, mely különösen a rekedt hangú nő árulása után heves nőgyűlölettel párosul, s a költő haláláig nem vesz jelentőségéből.

Mint említettük, Pavese 1935-től igazi elbeszélésekben tesz eleget az elbeszélés szükségletének: először azokban a viszonylag rövid és szintetikus elbeszélésekben, melyek később a *Feria d'agosto* című kötetben jelentek meg, majd viszonylag hosszabbakban, melyek *Notte di festa* címmel halála után láttak napvilágot. Végül a *Carecerében* megtalálta azt az új ritmusú realista hangot, mely jellemző lesz az elbeszélő Pavesőre.

A Lavorare stancával jelzett tézis-versek közé sorolhatók a már címükben is jellemző Maternità, Atavismo, Creazione, Civiltà antica, Mito stb.

A Maternitàban ugyanazzal a személytelenséggel találkozunk, mint a Lavorare stancában, de nem tűnnek el a költő régi témái sem. Ilyen a gyermek és szülő viszonyának mítikus szemlélete s a nő értékelése:

*személytelenség*  
Az apa tagjaiból /mivel az asszony nem számít/  
kollett, hogy szülessen a három ifju

*személytelenség*  
Összehasonlításképpen emlékezzünk az 1932-es Antenati  
soraira:

És az asszonyok nem számítanak a családban.  
Vagyis az asszonyok nálunk otthon vannak,  
világra hoznak minket és nem szólnak semmit,  
nem számítanak semmit, és elfelejtjük őket.

*személytelenség*  
A költő magánya, akit elkerül a szerelem, mert egyetlen nőben sem talál igazi társt, így visszhangzik a Maternità végén: "De a három ifju/ szentelenül jár-kél, s egyiküknek véletlenül/ van már gyermeke, anélkül, hogy asszonya lenne."

Az Atavismóban, Uliaszesszen és Mitóban a kezdetnek, a primitívnek, a gyermek- és kamaszkornak, a férfivé-válásnak pavesei mítosza jelenik meg az új versépitésnek megfelelően. E mítoszhoz tartozik a megtelenség kultusza, a napozás, a természetben való feloldódás motívuma a novellákban és regényekben is /Il diavolo sulle colline/.

Ha valakinek van teste, az látszik. A fiu nem tudja,

van-e mindenkinek teste. A ráncos öregnek,  
ki errejárt reggel, nem lehet ilyen  
sápadt és szomorú teste, nem lehet semmiye,  
hogy így dőbbenetbe ejtően. Nem meztelenek  
a felnőttek s a menyecskék sem, kik cuclit adnak  
a gyerekeknek. Testük csak a fiuknak van.  
A fiu nem mori a sötétben nézni magát,  
de tudja, hogy napfénybe kell fulnia,  
s az ég tekintetéhez szólnia, hogy férfivá nőjön.

/Atavismo/

A fiu kezd ifjuvá nőni, s felfedez  
minden nap valamit, és nem szól senkihez

.....De a fiu egész nap  
az utcán csavarog. Nem a nőt keresi még,  
s nem játszik már a földön.

/Ulisse/

A mítoszról csak később megfogalmazott pavesei teoriá-  
nak ebben a korozakban legjobban a Mito c. vers felel meg.  
A fiu, aki még nem serdült férfivá, isteni ártatlanságban,  
feloldva a természetben, tőle még el nem különülve, az örök-  
lét világában él. De

eljön a nap, amikor az ifju isten férfi lesz,  
szenvadás nélkül, a férfi halott mosolyával,  
amit megértett .....

.....eljön a nap, mikor az isten  
nem tudja, hol voltak az egykori partok  
.....az ifju isten,  
ki mindenki helyett élt, s nem tudott a halálról.

A műfajok 1935 utáni szétválása segítette Pavesót ab-  
ban, hogy megfelelőbben fejezze ki magát, abban, "hogy nap-  
fényre hozza saját mítoszait". Elbeszélő műveiben könnyebben  
talált kapcsolatot a kor kulturális áramlataival, közvetle-

nebbül tudott feleletet adni a kor kérdéseire, költészete ugyanakkor gyorsabban haladt afelé, hogy igazi lira legyen: a benne ábrázolt valóság az objektivitásnak már-már naturalizmussal egyenlő követelményének eltűnésével szimbólikussá vált.

Példa erre a Terre bruciato, melyben az alaphelyzet leírásának realiztikus igénye megmarad, de a párhuzamos szerkesztés elősegíti, hogy a költőnek ne kelljen mindent kimondania. A leírt valóság szélesebb, szimbólikus tartalommal telítődik meg.

A páratlan szakaszokban a tengerpartot látjuk, egy ifju, "ki volt Torinoban", Torinóról mesél hallgatóinak:

Beszél a sovány ifju, ki volt Torinoban.  
A sziklák mögött nyújtózik a tenger,  
fakó kékséget adva az égnek. Ragyognak  
a hallgatók szemei.

A páratlan szakaszokban Torinóról van szó: ahogyan a várost az ifju látja:

Torinoban este érkezik az ember,  
s azonnal látai az utcákon a szemnek  
öltözö utcalányokat, hogy egyedül sétálnak.  
Mindjűk a ruháért dolgozik,, másba öltözik  
minden napozakban. Vannak színek  
reggelre, a sétányokhoz, s hogy tessenek  
éjzaka. A nők, akik itt várakoznak,  
s egyedül vannak, ismerik az életet fenékig stb

Az utolsó rész, mely a költő askétikusan száraz, személyes megjegyzését tartalmazza, éles fordulattal zárja le a verset. A maga látszólagos nyugalmaiban, objektivitásaiban,

feszültséget teremt, fojtott nosztalgiát fejez ki ez a mondat. Az ifju is látta hát Torinót, mint a költő, akiezen az éjszakán gyötrő magányában cigarettázni fog:

Hallgatom őt.

Megjegyeztem a sovány ifju mereven néző  
szemeit. Látták egyszer ők is azt a zöldet.  
Majd cigarettát szívok éjjel, a tengert is elfeledve.

Míg teret nyer a szimbólikus látásmód, a nő a vers feszültsége, külső formájában mértani szerkezetet kap. A tengert bemutató szakaszok rövidebbek /négysorosak/, kiélezettek; a Torinóról <sup>sólo</sup> szakaszok hosszabbak, oldottabbak /kilencsorosak/.

Ugyanakkor a vers ritmusában is kevésbé a szótagok száma és hosszúsága, tehát külső érzéki-fizikai tényező, mint inkább a mondatok arányos elrendezése számít. Ez a Terre bruciata után éppen a kötet legzeneibb, legtisztábban lírai verseiben lesz leginkább megfigyelhető, mint a Nottóban, a Notturnóban, a Paesaggio VIII.-ban stb.

Már a Mori del Sud strófáira is jellemző volt, hogy a fő téma kibontakozását bizonyos szavak enfatikus ismétlése kísérte, a egy epigramma-szerű szentencia zárta le. Most ez a versépítés általánossá válik, a nem az elbeszélés ritmusának megformálását, hanem a vers tiszta zeneiségét szolgálja.

Ugyanezeket az értékeket figyelhetjük meg az 1935-ös Paternitában. A vers a megszokott pavesei jelzővel kezdődik /uomo solo/, és a sormetszet, a szóismétlés, az értelmi és



érzéki tényezők összejáratásával zenévé olvad:

Magányos ember a hasztalan tengerrel szemben  
várom az estét, várom a reggelt.

Arrébb gyermekek játszanak, de ez az ember  
maga szeretne egyet, hogy őt nézze, mint játszadozik.  
Nagy felhők emelnek kastélyt a vízre,  
mit minden nap fölépít és összerombol, míg barnul  
a gyermekek arca. A tenger itt lesz mindig.

A szimbólika a versben tovább mélyül, s konkrét jelentése már csak az egész kötet összefüggésében érthető meg: a magány érzése látszólag a gyerek utáni vágyakozásban csúcso-  
sodik ki, de igazán megrázóan a vers szimbólikus lezárása;  
a rekedt hangu nőre utaló "rekedt" jelző fejezi ki.

.....az ablakon át  
bezáll egy rekedt sóhaj, és senkise hallja,  
csak e férfi, ki tudja a tenger minden unalmát.

A Lavorare stanza szimbólumrendszerében a tenger rekedt hangja ezentul mindig a rekedt hangu nő emléke lesz, s egyben a magány, a teljes idegenség jelképe. Látjuk tehát egy költői életmű fejlődésén belül hogyan szélesedik a szavak jelentéstartománya, hogyan sűrűsödik bennük emlék, valóság, érzelem, egy szóval: hogyan válnak igazi költői poliozenzus hordozóivá.

A brancaleonei időszak alatt születik néhány politikai vers is, folytatva az előző korszak direkter vonalát.

A Parole del politico az egyetlen közvetlen utalás a száműzésre /"a visszatérésre gondoltunk, mint egy átvirrasztott/ éjszaka után a reggelre gondol az ember/...Részegek voltunk

a közelgő szabadulástól/, a Semplicità pedig a börtön-témát eleveníti fel.

Ez a vers is az "uomo solo" megszokott pavesei kifejezéssel kezdődik. A "l'uomo solo" és a "pezzo di pane" kifejezések szabályos visszatérése adja meg a kompozíció ritmikai lüktetését, s hordozza szimbólikus jelentését. A nagy ember, ha kenyérbe harap, mindig a börtönbe tér vissza, míg a börtönben a kenyér a szabadság szimbóluma volt.

Az ember azt hiszi, aztán ujjaeszületik az élet,  
megnyugszik a lólogzotvétel, s visszatér a tél  
a bor illatával a meleg kocsmában,  
a jó tűz, az istálló s a vacsorák. Azt hiszi,  
míg bent van, azt hiszi. Kijön egy este,  
és elejtettékmár mások a nyulakat, és mások eszik  
őket a melegben.....

A vers azontul, hogy pillanatképet ad az aktuális társadalmi hangulatról, a költő corsának kilátástalanságát is szuggorálja: sejti, hogy a száműzetésből való visszatérés nem segít, minden marad a régiben /"Száműzetébe menni semmi, visszatérni onnan, az a nehéz! - olvashatjuk a Naplóban/.

A következő években egyre kevesebb vers születik, míg a Steddazzun /1936/, Puttana contadinán /1937/, Vecchia ubriacán /1937/ stb keresztül eljutunk a Lavorare stanca alkotókorszakának végére, Pavese költői tapasztalatának legeszebb állomásaihoz /La voce, 1938; La notte, 1938; Notturmo, 1940; Paesaggio VII. és VIII. 1940/.

Ezután, eltökélve az 1945-ben és 1950-ben írt két ciklustól, Pavese lényegében megvált a költészettől. Ugy lát-

szik, az ő esetében igaz lett a naplójában kifejtett gondolat, hogy egy stilust megismerni annyi, mint napfényre hozni mitoszainkat, s ha már napfényre hoztuk a miteszt, megfojtattuk saját stílusunkat, lehetetlen tovább írni. Ezért zárul le a Lavorare stanza a legzesebb versekkel. Amikor prózában is elért erre a pontot, naplója végén leírta ezt a mondatot: "Non scriverò più!" - "Nem írok többet!"

Az említett lírai darabokban a költő akuttá vált emberi fájdalma, életének kudarca fejeződik ki, vagy az emlékezés oldódik versesé:

De a szeles éjszaka, a ragyogó éjszaka,  
mit az emlék surol csak, odavan,  
és maga is emlék. A levelek, a semmi  
nyugalmából szótt ámulata tart tovább coupán,  
Ama emléken tuli percekből ez az üres  
emlékezés marad.

Néha nappal is viaszotér  
a nyári nap mozdulatlan fénye között  
ez a múlt ámulat.

A nyitott ablakon át  
nézte éjjel a gyermek az üde és fekete  
dombokat, és megijedt, hogy összemossa látta őket  
ködös és fényes nyugalmaiban. A levelek között,  
melyek a sötétben zugtak, kibukkannak a dombok,  
ahol a nappal dolgai, a dombhajlatok,  
növények, vonyigók, tiszták voltak, halottak,  
és más volt az élet: az égbolté volt, szeleké,  
leveleké, a semmié.

Néha a nappal  
mozdulatlan nyugalmaiba viaszotér az emlék,  
hogy lényünket beitta ez az ámuló fény.

/La notte/

A vers tartalmilag szinte megfoghatatlan, a természet

átélésének és ezzel az emberi élet valami mélyebb rétegének, a gyermekkeri mítoszoknak pillanatképeszerű megragadása.

Ritmusaiban a már elemzett, 1935-től kezdődő fejlődő beté-  
tőződés. Ahogy a hagyományos ritmusokban a szótagok bizo-  
nyos elrendezése, a hermetikus technikában a szavak mennyi-  
ségi megfelelése a ritmus alapja, úgy a *Lavorare stanca* ké-  
sei verseiben a mondatok quantitativ egyensúlya a döntő.

Jelen esetben három-négy egyenlő hosszúságú, egymástól majd-  
nem független tartalmu, ponttal lezárt kijelentő mondat ad-  
ja meg a hangulatot és egyben a zenét. Ezután két oldottabb,  
bujább mondat jön, szerkezetileg, tartalmilag is szökecskebb,  
mozgalmasabb. E futamokra újra az előző mondatokhoz hasonló-  
an rövidre fogott, konkluzió-szerű, kijelentő mondat követ-  
kezik.

Az 1938-as *Vocéban*, csakugy, mint már az 1935-ös *Pater-  
nitùban*, a rekedt hangú nő emléke hangeffektusként jelentke-  
zik. A magányos szoba nyugalmaiba nem tér vissza az édes re-  
kedt hang, ha megszólalna, visszatérne a fájdalom is. De a  
csend így is rekedten hallgat. A csendet, az emlék megfogha-  
tatlan jelenlétét finom zenei hatások fejezik ki: a "dolore"  
és "d'allora" többszöri sorvégi visszatérte rimbként cseng,  
de a második sor lebegő liquidáinak futamát ólesen követő  
"tace", "voce" és "dolce" szavak soronbelüli beszecsoengése  
is figyelemreméltó:

.....Ogni giorno la breve finestra  
s'apre immobile all'aria che tace. La voce  
rauca e dolce non torna nel fresco silenzio.

Ugyanílyen visszaemlékezés a *Pasaggio VIII*.

Az emlékek este kezdik arcukat  
felemelni a szél lölegzete alatt,  
s hallgatják a folyó hangját. A víz  
a sötétben még ugyanaz, mint régen.

A költő régi, tengerparti nyarakra emlékezik vissza,  
minden szempillantás, mely emlékezetébe visszatér, "nappal  
átítatott dolgokat" őriz. Érdekes összehasonlítani az emlékeknek  
ezt a tájképét az 1934-ben írt Paesaggio IV.-vel, melynek  
témája szintén egy nyári kirándulás. A rekedt hangu nő itt  
még a maga valóságában van jelen: látjuk őt vízbe ugrani,  
uszni, a fűvön elterülni /il suo volto socchiuso posava  
sul braccio/ e guardava nell'erba/, s halljuk beszélni.  
A "rekedt" szó még konkrétan az ő hangjának jelzője, nem  
jelent mást.

Igy zárhatjuk le azt a kört, melynek egyik pontjára  
utaltunk már: hogyan mutatja meg egyetlen jelző használata  
is a szavak jelentéstartományának kibővülését, egyfajta  
szimbolizmus, költői poliszenzus megvalósítását. Érdekes  
újra áttekinteni ezt a fejlődést:

Hangja az egyetlen hang, mit hallani a vizen  
- rekedt és friss.....

/Paesaggio IV. 1934/

.....a fekete ablakon át  
beszáll egy rekedt sóhaj, és senki se hallja,  
csak a férfi, ki tudja a tenger minden unalmát

/Paternita, 1935/

.....a csend örökre  
rekedten hallgat, az akkori emlékre morúlva

/La voce, 1938/

A rekedt hangú nő emlékét a Notturnóban szivja fel teljesen a pavesei szimbólika: a nő itt azonosul a költő mitoszával. A Notturno betetőződése minden szempontból az 1935 óta tartó folyamatnak, de előkészítése az 1945-ös és 1950-es néhány versnek is, melyben a föld, a domb, a vér, stb régi szimbólumai egy nő, egy szerelem felidézését szolgálják.

A Lavorare stanza tíz évének végére az "A proposito..." c. kommentár tesz pontot. Ebben Pavese felméri a megtett utat, így foglalva össze a Lavorare stancát:

"A Lavorare stancát úgy határozva meg, mint a kamasz kalandját, aki a maga falujára büszkén hasonlónak képzei a várost, de csak a magányt találja ott, és a szexualitással, a szenvedéllyel vigasztalódik, melyek csak arra szolgálnak, hogy kitőpjék faluból városból egyaránt, egy tragikusabb egyedüllétbe, amely a kamaszkor vége - ezzel egy formai összefüggést fedtem fel ebben a ciklusban, ami nem más, mint teljesen magányos, de fantasztikusan élő figurák életrekeltése, szűk világukhoz rögzítve a belső kép segítségével."

Leszámol a "költemény-elbeszélés" e a vele kapcsolatos "kép-elbeszélés" /immagino-racconto/ elméletével, e a jövőre nézve kifejti, hogy célja nem a valóság naturalisztikus, hanem szimbólikus ábrázolása lesz:

"Biztos, hogy ezuttal is a kép problémája lesz előtérben. De ez nem képek elbeszélésének kérdése lesz, ami üres frázis volt, mint láttuk, mert semmiocm különbözteti meg a szavakat, melyek egy képet jelölnek, azoktól, amelyek egy tárgyat jelölnek. Ez - nem fontos, hogy közvetlenül vagy képiesen - egy nem naturalisztikus, hanem szimbólikus valóság leírásának kérdése lesz."

Foglalkoztatja a kötetnek, mint egésznek kérdése is. Az egyes versek Canzenierét /"Balaskönyvet"/ alkotnak, de nem lehetnek egy naturalisztikus elbeszélés, egy poéma fejezetei. Figyelemre méltó, hogy itt Dantóra hivatkozik:

Az egyes versek és a canzoniere nem önóletrajz, hanem ítélet lesznek. Ahogyan végeredményben a Divina Comedia esetében történik - /mert ide kell előérkezni/ - lévén, hogy a te szimbólumaid nem az allegóriának, hanem a dantei képnek akar<sup>nak</sup> megfelelni."

*Handwritten signature and scribbles*

## 2./ Pavese és a hermetizmus

### - Lirai "figuratív" és lirai "informale" -

A Laverare stanza című kötet konkrét elemzését további vizsgálódásokkal egészíthetjük ki. Érdemes összevetni Pavese költészetét a kortárs hermetizmussal, hogy elősebben kiemelhessük egyes oldalait, a rávilágítsunk arra a szerepre, melyet a modern lírában betöltött.

Ugyanakkor, hogy a kérdéses problémák tárgyalása teljes legyen, szükséges utalni a korának filozófiájának és művészetének néhány legjellegzetesebb, legvitatottabb sajátosságára.

Igy fel kell vázolni az informalóval kapcsolatos elméleti-filozófiai problémákat, többek közt a "nyitott mű" fogalmát, hogy ennek fényében összehozhassuk a pavesei líráról alkotott nézeteinket.

Bár hasonlattal nem lehet bizonyítani, vagy egy jelenség lényegét kifejezni, indokoltnak tűnik az adott kérdés tárgyalásánál képzőművészeti szakkifejezések használata /közismert, hogy nyugaton a viták egyre jobban a képzőművészet körül csomósodnak, hisz ez az a terület, hol legdrámábban jelentkeznek a polgári kultúra tendenciái, válságjelenségei/. Így a pavesei költészet minősítésére a képzőművészetektől kölcsönvett "figuratív" szót találjuk legalkalmasabbnak, mert kifejezi a hermetizmussal való ellentétességét, melyet az informale irodalmi előfutárának és megjelenésének



tartunk.

Az informalónak az agnosztikus fenomenológia alapján álló különböző teoretikusai az "idő eltörléséről" beszélnek. J. Brandi szerint "nem a jövő lesz az, ami majd jelenő alakul, hanem a jelen nyulik át a jövőbe, egészen addig, míg annak határtalan dimenzióját eltörli."<sup>3./</sup> E szavakból könnyen kiolvasható a "fogyasztási társadalom" vádelme, mely a művészetektől percnyi hedonizmust követel. Ennek a hedonizmusnak, ha nem is ilyen szándékkal, nagy szerepe lesz Ungaretti esetében is.

Az idő eltörléséből következik, hogy a festészet az egyezési megismerhetetlen geoztuszban találja meg világát, Brandi szavaival élve "az előregyártás, az elidegenedés, az önálló és előre nem látható fordulatok érdekében az abszolút szabadság pillanatával ajándékoz meg minket".

Az "idő eltörléssel" együtt jár a tér fogalmának átértékelése is a "valóság" és "létezés" egisztemialista alapon történő kettéválasztásával. Sergio Bettini szavaival "a valóság nem előre létező számunkra, hanem aktuális tapasztalat, amely a valóságot, mint az örök mezejét fogja fel; vagyis nem önmagában kiegyensúlyozott, öntevékeny, önkielégítő zárt rendszerként, hanem nyitott alkotmányként, és ennek totalitását semmiféle módon nem tükrözheti egy dimenziós alakzat, hanem egyec-egyedül a csodakvésben lévő energiák dinamizmusa, amelyben a mi megbizonyosodási eljárásunk is benne van. Ebből következik, hogy az ilyen mezőnek nincsenek térbeli dimenziói, és minden pontja egyben középpont is".<sup>5./</sup>

A "mindenütt mindenki középpont" kifejezésben már benne van a "nyitott mű", amely az alkotás minden kötöttségétől független szabadságot igéri a művésznek, s az interpretálásnak csak a pillanatnyi lelkiállapottól függő szabadságát a műélvezőnek. Ennek a fogalomnak, mely az objektív valóságot figyelmen kívül hagyó "független teremtőt" igazolja, szintén nagy szerepe lesz Ungarettinél.

Az elmondottakkal összefüggnek az információelmélet különböző értelmezései is. Umberto Eco szerint

"a szemantikai rendszer olyan, hogy egy üzenet annál több információ lehetőséggel bír, minél kevesebb a jelentése."6./

Ezen az alapon kell keresni a művészet és tudomány közti különbség kritériumát. Marxista esztéták is tesznek erre kísérletet, így Galvano della Volpe, aki a szemantika eredményeire támaszkodik "Critica del Gusto" című művében. Szerinte szem előtt kell tartani, hogy

"a költészet vagy irodalom megkülönböztető specifikus jegye egy specifikus-szemantikai vagyis technikai-specifikus jegy; és hasonlóképpen egy specifikus-szemantikai vagyis technikai jegy a tudomány megkülönböztető ismertetőjele."7./

Majd megállapítja, hogy

"ami valóban in genere megkülönbözteti a tudományt a költészettől /általában a művészettől/, az nem a gondolat elvontsága az egyik esetben vagy a fantázia konkrétsága a másik esetben."8./

A különbséget abban találja, hogy az univerzálisnak és az

igazságnak keresése egyik esetben olyan szemantikai értékek segítségével történik, melyek egyértelműséget, más szövegekkel való összefüggést, sőt tételeznek fel, míg a második esetben a költői absztrakcióra az jellemző, hogy önmagában autonóm, organikus szöveg, poliszémák segítségével valószínűsül meg.

A gesztus-festészet tudatosan, a hermetikus költészet, mely előbb született, kevésbé tudatosan ezt az igazságot abszolutizálja: a művészetre jellemző poliszenzusot végtelenné oldva az interpretálás merő esetlegességébe taszította a műalkotást.

A marxista esztétika eddig elmulasztott kötelessége, hogy megvizsgálja, meddig terjed a művészi poliszenzus érvénye, hiszen csak annak az érvénynek korlátozásával biztosítható a műalkotás objektivitása.

Francesco Flora szerint<sup>9.</sup>/ Ungaretti híres két szövegből álló verse - "Kivilágít a végtelen" - nemcsak a tartalmat, hanem a formát is nélkülözi. Egyrészt ennek a gondolatnak kiszélesítőjével, másrészt a "nyitott mű" fentebbi értelmezése alapján, alkalmazható a hermetikus költészetre a képzőművészeti informálótól kölcsönvett "informale" jelző.

Hiszen ha Umberto Eco-nak a szemantikai rendszer információ-értékéről fentebb idézett kijelentését a költészetre alkalmazva végigvisszük, ahhoz a következtetéshez jutunk, hogy a legtükrözősebb, tehát a legtöbb információ-értékkel rendelkező költészet, az üres lap. S a fehér lapnak, a tipográfiai kifejezett "silenzio"-nak, csendnek,

nagy szerepe van a hermetikus költőzetben. Ez a francia szimbolizmuson át Poe ars poetica-jához vezethető vissza. Először Poe követelte, hogy a szó meghatározatlan legyen, s ezáltal szuggesztív erejű. A hermetikus költőzet legfontosabb kánonjai között van, hogy ezt a verbális szuggesztíót a tipográfiaiilag kiemelt fehér lap erősíti.

A hermetikus költőzet kialakulásában fontos szerepet játszott a D'Annunzio elleni lázadás. Ezt Quasimodo 1939-ben írt "D'Annunzio és mi" c. cikkében így fejezi ki:

"A poetika, amit mi követtünk, az abszolút szónak és annak érzékolésének mennyiségi értékei felé orientálódott. A szóról alkotott felfogásunk ellentétben volt D'Annunzio felfogásával...Értéket attól az időtől nyert, melyt a szó igényel, míg kiejtjük a magán- és náccsalhangzók organikus strukturáját...Igy a mennyiségi modulushoz való közeledés egy nem előre felállított metrika felé, a költői hang elismerése felé irányított minket. Szót mondunk, s hangzásának a tartamára gondolunk...A mennyiségi megfontolásoknak egyféle kihasználása átvehette a rim szerepét, s eltávolított minket a hangok tükrözésének megszokott módjától."10./

Az idézett állásfoglalásban elősorban formai utalások vannak: hogyan távolít el a verselés megszokott módjától is a szónak elősorban mint quantitativ s nem mint értelmet hordozó szemantikai egységnek értékelése.

Állítsuk Quasimodo szavai mellé Pavese-nek már idézett vallomását. Pavese ugyanazt olveti az előre adott formákat, s így látszólag, külső formai szempontból, a hermetikusokkal kerül egy nevezőre:

"A hagyományos metrumokban nem volt bizalmam, azért a kopott és olcsó csengés miatt, amit magukkal hordanak. Természetesen tudtam, hogy nincsenek hagyományos ritmusok abszolút értelemben, mert mindegyik költő a maga fantáziájának belső ritmusát teremti bennük újra."

Ebben az esetben a "költő fantáziájának belső hangja" kifejezés ugyanazt fejezi, mint Quasimodonál a "költői hang elismerése". De Pavese nem beszél a csak quantitativ egybőgként felfogott szóról: költészetének alapegysége a mondat.

Mind ezek mellé állítsuk a kortárs esztétának, Flórának a hermetista szabadverset igazoló szavait:

"Minden költő egy új ritmust teremt, akkor is, ha látszólag előzőleg létező sémákat használ."11./

Az adott sémák használata nélküli szabadvers-forma különös jegyei alapján azonosítható az előbbiekben ellentétosnak minősített kétféle költészet. Ennél azonban átfogóbb, a "figuratív", illetve az "informale" szóval jelölhető tulajdonságok arra mutatnak, hogy a szabadvers-forma ellenőre Pavese és a hermetizmus esetében a líra két lehetséges példájával állunk szembe.

Az Ungaretti-féle hermetizmus alapvető módszere az analógia. De ebben az "új művészetben", ahogy Flóra nevezi a hermetikusok analitikus módszerét, sokszor nem az analógikus szó az egyedüli kifejezési eszköz, hanem az üres tipográfiai közeg is, mely képes a csend kópzetét magába szívni. Ez nem más, mint a látható térbeli fehértség azono-

sítása egy auditív ürrel, melyben a szó már megszűnt hangzani, mégis bizonyos metamorfózis által vibrálását kiterjeszti. Ez az "új művészet" azt feltételezi, hogy látott és nem kimondott legyen, s hogy a belső dikció tónusa a fehér tér és az írás mágiája folytán minden esetben egy vízióvá, egy olyan esendőé alakuljon át, melyből a szó hangalakja mintegy domborműként emelkedjen ki.

Az analógia elemi hasonlat, mely mellőzi a "mint" kötőszócskát, és létrejöhet bármelyik két szó társításával. Ez a technika úgy értelmezi a szót, mint egy meghatározatlan atomikus rezgést, s egy bizonytalan, tisztázatlan érzést köt hozzá. A pillanatnyi, szabad teremtő illúziójával ajándékozza meg a költőt, s ezzel ugyanazt a perenyi hedonizmust nyújtja, mint az absztrakton-tuli festészet minden kötöttségtől független gesztusa.

Flora megjegyzi, hogy mindez az élet, s nem a költészet szférájába tartozik. Nem más, mint borzongások keresése, és semmi esetre sem a világ lírai megismerése! A szavak nem jelölnek tárgyakat, illetve olyan távoli tárgyakat kapcsolnak össze, hogy kétértelműek maradnak, de éppen ebben a kétértelműségben van az élvezet forrása. Ismét tegyük hozzá: akár csak a gesztus-festészet esetében, mely tudatosan elveti a művészet alapvető funkcióját, a tükrözést, s azt a feladatot vállalja magára, hogy pillanatnyi zongító örömet nyújtson a szemlélőnek.

De az analógia akkor is érvényesül, ha a költő egy magányos, elozigetelt szóból indul ki, mivel hogy igyekszik

beleöriteni, nekitulajdonítani más szavak analógikus képzeteit. Ezáltal ültözködik a meztelen szó is szimbólumba. Az ilyen versek mindig rejtvény-szerűek maradnak, hiszen a költő maga előtt sem tisztázta őket. Bizonyos szavakat hall magában, melyek megtetszenek neki, s leírja őket anélkül, hogy - Flora szavaival élve - megkérdezné, "mi az ürdögöt is jelentenek ezek". Nem az objektív valóságból indul ki, hanem annak elidegenedett jeleiből.

Mindennek komoly következményei vannak a szintaxisban. Ha a költő elképzei az olyan összetételöket, mint "hullámozó pacsirta", "fólonk forrás", "megfélemlített órák", örűlt-ség szolgólólánya", "kietlen azur" stb, ebben kimerül minden ihlete. A köznapí beszéd hatására mégis mondatokba akarja helyezni őket, melyek igazolnák az analógiát. De lehetetlen külső eszközökköl egycsiteni ezeket az illanó képeket, ezért olyan kompozíciót teremt, melyben a folytonoságot a fehér tipográfiai űr adná, vagyis egy olyan tór, melynek feladata magára vállalni az elhallgatott átmenetek, kötőszavak szerepét, mintegy a commedia dell'arte módjára, ahol adott a váz, s a részleteket ki kell találni.

Lássunk néhány példát a harmincas évek Ungarettijéből. A *Fino del crono c.* kompozíció például nem más, mint kísérlet arra, hogy egymástól független szavakat, elemi köpeket szintaktikai egységbe foglaljon.

Coillagok, számtalan Penelope,  
átölel titöket az Űr!  
/ő vakság!  
Éjczakák hogyomlása!//

Talán a költő maga sem tudja, milyen kapcsolat van a hegyomlás-vakság és a szántalan Penelope között.

Ma éjjel  
lelkifurdalás  
gyötör majd  
mint egy ugatás  
mely egy  
sivatagban elvész

Itt a sivatagban elvező ugatás az a kép, amit a költő megérezett. De többet akart, mint egy egyszerű impresszionista futamot, ezért egy hasonlat terminusává tette. Ennél több reális kapcsolat nincs is a kompozíció két része között.

Az analógikus módszer itt elemzett sajátosságaival függ össze a rövidség szinte mániákus követelménye. S ez Ungaretti lényege: időtartamot adni a futónak, az illanónak azáltal, hogy a szót mintegy tovább rezegteti az utána következő csendben.

Mivel a költő eleve absztrakciókból indul ki, s nem is tekinti feladatának a valóság tükrözését, költészetében megsemmisül a valóság két létezési módja, az idő és a tér is: Nem tud időt, teret teremteni szavai körül. Ihlete kimerül egy felkiáltásban, egy dűbbenetben, ahogy a "kivilágít a végtelen" futamában - s ez még nem költészet!

Flora helyesen jegyzi meg, hogy egy veronak mindenk előtt időt s teret kell teremtenie, hogy a szavak bennük éljenek, s általuk kapjanak értelmet. Különben Dantónak sem lett volna szükeége a Pokol harminchárom énekét megírni. Beérhette volna két sorral:



Itt sóhajok, sírás, és csikorgóva  
száz faj hangzott a collagtalan éjen...

Emlékezzünk Brandi és Bettini idézett szavaira, hogyan  
jár náluk a valóság semmibevevásával vagy szolipszista ta-  
gadásával az "idő eltörlése" és a tér fogalmának átértéke-  
lései!

Ezért van, hogy Ungaretti első világháborús verseiben  
legfőljebb a dátum- és helymegjelölés utal a költő élménye-  
ire, a valóságra, a háborúra, de nem a lírai atmoszféra!

Ebben a néhány sorban meg szeretnénk volna világítani  
a hermetikus lényegét, mely sok esetben végtelenné tágít-  
ja a művészi poliszenzust, megcsonnítva a jelentős objek-  
tivitását.<sup>12/</sup>

Pavese elsősorban prózairónak tartja magát, de költő-  
szete is jelentős az olasz líra fejlődésében. Mint már tud-  
juk, a költő naplója s a Lavorare stancához írt két komment-  
árja feltárja előttünk, milyen esztétikai ideál lebegett  
a szeme előtt.

Mivel vizsgálódásaink tárgya a költői forma, s annak  
összefüggése világnézeti-filozófiai aspektusokkal, ezeket  
a problémákat szeretnénk kiemelni. Pavese, akire nagy ha-  
tással volt a marxizmus, és tagja volt a Kommunista Párt-  
nak, nem vallhatja magáénak az intuíción abszolút szabadsá-  
gának elvét, nem indulhatott ki a valóság objektivitásának  
tagadásából, a jelentőségben körülhatárolatlan szóból.

Ezt írja naplójának első lapjain:

"Ha örömet érzünk akkor, amikor egy főnévet olyan mellőknévvel kapcsolunk össze, amellyel eddig sehol sem volt együtt látható, ez nem a dolog eleganciája, a zseni találékonysága, a költői technika ügyessége miatti döbbenet, hanem a napfényre hozott új valóság feletti csodálkodás."

Ezeket a szavakat polémikus állal fordíthatjuk a hermetikus analógiával szemben, melynek célja éppen az, hogy két szó szokatlan összekapcsolásával döbbenetet, meglepetést, mondjuk így: fizikai élvezetet keltsen, és nem csotra sem az, hogy a valóság új rétegét hozza napvilágra.

A pavesei "kültenőny-elbeszélő" is már arra szolgált, hogy eszköz legyen a valóság felfedezésében, utaljunk pl. a "Mostiere del poetá"-ban leírt szavakra:

"Eljutottam minden költői törekvés első forrásához, amit így tudnék meghatározni: erőfeszítés arra, hogy mint teljesen elegendő dolgot, képzeletbeli kapcsolatok összességét adjam, melyekben a valóság sajátos felfogása húzódik meg."

Ez a mondat szintén a hermetista felfogással szembenálló tételt tartalmaz. A költő feladata a valóság sajátos értékelése. A látható világ különböző jelenségei között sokbétű kapcsolat van, ezeket kell feltárni. Hozzá tehetjük, hogy egy mellőknév és egy főnév összekapcsolásának a tartalma is egy ilyen reális, létező összefüggés feltárása, s a művészi poliszonzus éppen addig terjedhet, míg egy forma tartalmazza, szuggerálja két vagy jelen esetben több jelenség közt lehetséges valamennyi kapcsolatot. Ha ennél tovább megy, megszűnik a jelentés objektivitása. Ez történik leggyakrabban a geometria-festészet és a hermetizmus esetében, míg

Pavese személyeket bemutató figuratív lírája megmarad a művészi poliozonsus lehetséges határain belül, kimutatva a reális figurák és tárgyak, lelki állapotok és gesztusok stb. közötti kapcsolatokat.

Emlékezzünk arra, hogy Pavese második kommentárjában felülvizsgálja a "külső-elbeszélő" teóriáját, mondván hogy verseiben reális figurákat hívott életre, egy belső hasonlattal regiztve őket környezetükhöz, de ez a hasonlat nem lehet magának a költeménynak tárgya, azon egyszerű oknál fogva, hogy a tárgy egy személy vagy egy táj volt. Nem lehet egy képet 'elmesélni', hiszen semmi sem különböztethető meg azokat a szavakat, melyek egy tárgyat jelölnek vagy egy képet hívnak életre.

Ebben az utolsó mondatban azt a pontot érintette, ahonnan a szemantikai esztétika is kiindul. T. i. a terminusz technikuszokat használó tudományos nyelven kívül minden szó hordozhat több jelentést. Ez éppen a költői kép lehetőségének alapja! Épp a művészi nyelv lényege, hogy kihasználja ezt a többértelműséget, amely mögött - ismételjük - mindig a valóságban is létező kapcsolatok sokrétűsége húzódik meg.

A költői kép itt elemzett felfogása nem engedi meg, hogy Pavese a ritmikában a szó quantitativ értékét tekintse egységnek. "Ahogy a hagyományos ritmusokban a szótagok bizonyos elrendezésre, a hermetikus technikában a szavak mennyiségi megfelelése a ritmus alapja, úgy Pavese szabad" verseiben a mondatok quantitativ egyenőlye a dűntő" - fejtettük ki a *Lavorare stanza* elemzésekor. A mondatnak Pavesénál nagy szerepe van, hisz a valóság időben és térben

való reális tükrözése meghívánja a szintaxis egyezőjét, a kötőszavak, átmenetek pontos megtartását, mindannak leírását, amit a hermetikus technika elhallgat.

Kiegészítőül még egy mozzanatra szeretnénk a figyelmet felhívni, arra felelve, mi volt a titka annak, hogy a költő megtalálta a szerencsés esztétikai ideált, s azt egyénien, magas színvonalon tudta megvalósítani. Ennek, ahogy a hermetizmusból kitelülő Quasimodo szerencsés-jének is, morális tényező az alapja.

Pavese brancialeonei szimulációja alatt feltesszi magának a kérdést, hogy miért nem tud az új környezetéről írni, pl. a holdfényes tengerparti sziklákról. Így felel:

"Mert ezek semmit sem tükröznek abból, ami az onyém... Ha ezek a sziklák Pionomban lennének, fel tudnám szivni őket egy képbe. Ebből következik, hogy a költőzet alapja azon, akár biológiai kapcsolatok homályos tudata, melyek a pre-poétikus tudatban a képnek mintegy lárvaszerű életét élik."13./

A gyermekkor, a minden további tapasztalatot determináló első élmények, a szülőföld pavesei mítosza húzódik meg ebben a mondatban. De ez a mítosz sokat jelent: valamihez, egy földhöz, egy eredendő élményhez, egy célhoz fűző morális kötöttséget, hűséget. Olyan kötöttséget, mely a Hori dol sud hőst viszavetve a tengertől.

Egy hasonlóan keményen vett emberi elkötelezettség öbröszi fel Quasimodot, hogy a valóságot ne csak a költői képzelet tetőzés szerint alakítható engedelmess játéknak tekintse, hanem olyan szubsztanciának, mely determinálja a

költészetet. Hogy költői szándéka ne embertársai elaltatása, elzsongítása legyen, hanem éppen az emberek felébresztése. Hogy költői gyakorlatában a 1946-tól keltezett ars poeticának tekinthető cikkében eljusson eddig a formuláig: "Ujra-teremtani az embert, ez a feladat."

Ungarettinek van két elgondolkodtató sora:

Darabokra törtem szívem és elmém  
hogy szavak rabszolgája legyek?

"Szavak rabszolgája" - ez a hermetikus költő. Vizsgáljuk meg röviden azt az utat, amit Quasimodo ettől az állapottól egy másik szolgálathig, az emberi-költői elkötelezettségig tett meg.

Már idézett, 1939-ből származó „D'Annunzio és mi” c. cikket így fejezi be: "Ma a költők kések közt mozognak." Ebben a félreérthetetlen célzásban benne van, hogy a külső hatalmak brutális ellenségei a világos költői beszédnek. Ilyen körülmények közt a hermetikus líra pozitív szerepet tölthetett be. Nem a fasizmus légköre, a nyílt beszéd lehetetlensége hozta létre - keletkezésének olyan filozófiai, esztétikai okai vannak, amelyeket elemeztünk. De a már létező technikát a költők felhasználhatták az adott körülmények között mondanivalójuk közlésére.

A korabeli kritikusok hangsúlyozták a "tisztá költészet" elvét. A költők elefántcsonttoronyba vonultak, s ez aláhuzta, hogy nem csatlakoznak a hatalom kiszolgálói közé. Gondoljunk arra, milyen szerepet töltött be a "tisztá költészet" elve Puskin esetében is!

1944-ben ezt írja Pietro Pancrazi:

"A fasizmus üvöltött, míg a kor költői lefojtották hangjukat; a fasizmus korlátlan bizalmat mutatott a legszegyenteljesebb, a leghiperbólikusabb szavakkal szemben is, míg a kor költői odáig jutottak, hogy nem bíztak többet a becsületes szavakban sem... A fasizmus propagandára törekedett, a költők pedig arra, hogy érthetetlenek legyenek; a fasizmus azt mondta, a nép felé fordul, a költők pedig kritikusaikkal együtt siettek, hogy bezárkózzanak az elefáncsonttorony legfelső emeletére."<sup>14</sup>/

Ez a negatív magatartás elég volt arra, hogy kifejezze a tiltakozást, a szembenállást, de nem jelenthetett többet a költészet defenziójánál. Ha a költészet ennél többet akart, meg kellett találnia a módot, hogy a hermetikus analógiát olyan szimbólummá tegye, mely konkrét tartalmat, a korrá való reális célzást tart. Ez annyit jelentett, hogy fel kellett hagyni a mechanikus asszociációkkal, a verbális játékkal, s ezzel párhuzamosan ki kellett lépni a morális közönyből.

Quasimodo első köteteiben gyakran találkozunk a fájdalom Ungarettit utánzó kifejezésével /Nascita del canto/, bizonyos üres imaginizmussal /Spazio/, meg nem indokolt komplexumokkal /Albero/ s egy retorikus hangvétellel /Invocazioni al Signore/.

A költő egyéni hangjának megjelenése ahhoz a Gozzano kialakította bensőséges kropuszkolorizmusához kapcsolódik, melynek bizonyos szempontból Pavese is egy állomását jelenti.<sup>15</sup> Ez Natale Tedesco szerint nem más, mint védekezés a saját

belső érzelmi sivársága ellen, kitörés a saját és mások közönösségéből, és visszatérés a szenvedélyek, a szerelmek, a szeretet és a barátság, az érzelmek és emberek ápolásához.

Ungarettinek fentebb idézett két sorával izgalmasan rimel Quasimodonak ebből a korszakából származó "Parola" c. verse, mellyel kapcsolatban Natalo Tedesco megjegyzi:

"A szó D'Annunzio értelmében vett érzéki, vagy Valéry értelmében vett intellektuális szerelme ritkán található Quasimodóban: de a szónak egy mágikus, csodateremtő értelme a hermetikus Quasimodóban mindig van, fel kell hívni azonban a figyelmet arra, hogy a legeredetibb Quasimodóban kezdettől fogva egy lényegi és nem célzatos szó található...s annak jelentésével szemben inkább az általa felkeltett érzelem számít."

Nagy költészetté Quasimodo lírája a "Nuove poesie" és az "Ed è subito sera" kötetekkel válik, melyekben kiteljesednek antihermetista vonásai: az "állampolgári" és realista véna, s ahol a "vágyott beszólótárs, a barát reménye, aki nem taszít el, egy megértő társadalom iránti reménnyé szélesedik ki."

A régebbi absztrakt világgal és poétikával való azakítás vezet el odáig, hogy szemrehányást tegyen "gyáva és hallgatólag társainak," /Davanti al simulacro d'Ilaria del Carreto/, vagyis a diktatúrába belefáradt magányos embereknek, akik képtelenek az életet újjáteremtani.

Míg első korszakának verseiben egy absztrakt, embortelen táj figyelhető meg /Montaléval ellentétben, akinél a táj mindig humanizált/, addig a Nuove poesie egyik legszebb

versében /Peketón nevet a szarka a narancsfák fölött/ megjelenik a természet, konkrétan átérezve, figurative és plasztikusan láttatva. A hermetista technika eredménye a valószínű ujszerű köpekben kifejezett látomása. A költő különösen kezeli a szavakat, ismeri a szótáraitásnak azt a módszerét, mely sokrétű jelentést ad egy kifejezésnek. Teljesen kihasználja a poliszenzus lehetőségét a szimbólumtörténet érdekében, de mint Pavese a figurák megrajzolásában, ő egy tiszta tájrajzban megáll ott, ahol a szimbólumok még reális kapcsolatokat takarnak, megáll a szavak teherbírási képességének határánál.

A "Nap nap után" c. kötet, melynek versei az Ellenállás és a Felszabadulás éveire esnek, kibontakoztatja az előző korszak előnyeit. Gyáva és hallgatólag tárgyaihoz címzett szorongó figyelmeztetései nem üres programot jelentettek, hanem a költői lelkiismeret szavai voltak. A költő már tudja, hogy a szavak már nem olegendők:

A szavak fárasztanak minket

.....

talán a szív marad nekünk, talán csak a szív.

A diktatura éveinek felidőzése a költészet helyzetének bemutatása, a hallgatás, a talányos szavak megmagyarázása az "Allo fronde dei salici"/

És hogyan dalolhattunk volna mi  
míg szívünket idegen láb taposta...

Az Ellenállás éveinek megőrtésére először a "Lettera" mutat. Az utcák csenője, az idegen zászlók lobogása, a tohottatlanság, "leghitványabb betegségünk" miatti panno egy kötelessé-



esett kérdésben csueszesedik ki:

Már a halál se vigasztalja az élőket,  
a halál azokért, akiket szerettünk?

A kérdések, az igazság kutatása egy otlikus világ  
reális megjelölését eredményezik /Giorno dopo giorno/,  
a a szeretet, az élet értékeiben való hit újra és újra erőt  
kap a csalódásoktól, a vigasztalanságtól is, mely a megúj-  
ulásért való állandó harcban fejeződik ki /Nono dol mio  
tempo/.

"La vita non è sogno" c. kötet, melyet néhány kritikus  
úgy értékel, mint a hermetizmusba való visszacsuszadást, több  
irányban fejleszt ki Quasimodo mondanivalóját.

A "Lamento per il Sud"-ban a messziro szakadt költő  
szülőföldjéhez, Sziciliához szól. Emlékezzünk, milyen meg-  
szállottja volt Pavese a szülőföldnek, Piemontnak. Egy ilyen  
kötöttség mindig morális alapja annak, hogy a költő komolyan  
vegye mondanivalóját. Ezért Quasimodo költőzetében is fon-  
tos helyet foglal el Szicília, ahogy maga is vallja:

"En non kerestem messze az énekemet, az én tájam nem  
mitológiai vagy paransziata: ott van az Anapo és az  
Imera és a platánok a papiruszokkal és eukaliptuszok-  
kal, ott van Pantalica a maga temető-barlangjaival,  
miket Krisztus előtt negyvenöt óvezézáddal válytak ki,  
ott van Gela, Mogara, Iblea és Lentini: egy szerelen,  
mely nem mondhatja az emlékeztnek, hogy hagyja el  
örökre azokat a helyeket."16./

Az "Epitafio per Bice Donati" egy női figura bemutatá-  
sa. Érdemes összevetni Pavese verseivel, aki figuráit lé-  
nyeges mozdulataikban, pillanatnyi cselekvéseikben mutatja be,

egy olyan keretben, ahol az idő és a tér is felbontatlanul egységes. Quasimodo ábrázolása szélesebb, egy egész életet igyekszik átfogni egy képben, az aszony csodálkozó arcának felidézésével, aki olyan meglepetéssel fogadja a halált, amilyen izgatottan figyelte gyermekkorában a városi tűznyelőt. Míg Pavese teljesen belehelyezi magát figuráiba, a bár saját lelkiállapotát fejezi ki, mégis személytelenné válik, addig Quasimodo esetében a költő, aki a többiekhez hasonlóan "álmok munkása", saját fájdalmával külön jelen van a versben.

"Az élet nem álom, valódi az ember" - mondja a költő a Thanatos Athanatos-ban. Ez a mondat foglalhatja össze fejtegetéseink tanulmányát.

Az európai líra egy fontos pillanatában, az olasz költőzet két évtizedében két ellenpólust vetettünk össze. A figuratív szóval azt a költői technikát jelöltük, mely a művészetre jellemző poliszenzust a jelentés objektivitásának megőrzésével valósítja meg. A poliszenzus segítségével egy képben, egy jelenség ábrázolásában, képes a valóság sokrétűségét, felozini és felozin alatti kapcsolatait bemutatni. Az "informale" szóval azt a technikát jelöltük, amely túlmegy ezen a határon, az értelmezhetőség végtelenné oldásával megsemmisíti az értelmet, megszüntetve a formát, tartalmat egyaránt. Az utóbbi technika alapja voluntarizmus, szelipszizmus, mely minden modern idealista filozófiai áramlat magja.

Végezetül felmerülhet a kérdés: a figuratív szónak általunk adott értelmezése nem fogja-e át azt a területet, amit a "parttalan realizmus" fogalma fog át. Érdemes elgondolkodni ezen, hisz a jelen pillanat végletekig élezte azt a kérdést, hogy mondjon-e valamit a művészet, vagy ne, tükrözzön-e, vagy ne. A felelet világos: megköveteljük, hogy a művészet tükrözés legyen. Ez pedig végső soron attól függ, milyen határig terjed az információt tartalmazó jelek polyszenzusa.

### 3./ Nyelvi problémák a Laveraro stancó-ban

A Laveraro stanca nyelvészeti vizsgálata szintén igen értékes tanulságokat hozhat. E szempontból a piemonti dialektus felhasználásának mértéke és elviértékelése jelenti a fő kérdést. Egyes kutatók a dialektus felhasználását csak formai síkon értékelik, a lexika és általában a stílus gazdagításának moróben mechanikus eszközt látják benne.

Hogy ez Pavese számára mennyire többlet jelentett, néhány fontos tény igazolja. Előszörban az amerikai irodalomnak a kritika által már kellőképpen megvilágított szerepére kell itt utalnunk. Pavese a stílus és a dialektus problémával is a nagy amerikai realizmus hatására kezdett foglalkozni. Piemont, mint tudjuk, sajátos Middle West volt a számára. Az a helyzet alakult ki, hogy táji-népi értékek kutatását és kiaknázását külföldi példa alapján, a nemzetközi kulturális áramba bekapcsolódva végezte. S ez az olasz irodalom megújítása mellett a kulturális fronton jelentkező antifasizmusnak már nem is csak üztűnő megnyilvánulása volt.

Olasz nyelvű irodalomról lévén szó, a dialektus kérdése fokozottan jelentős, s a pavesei példa ezt is figyelemre méltó. Véleményünk szerint egyes legújabb írók nem lehetnek az olasz irodalom képviselői olyan műveikben, melyekben az olasz irodalmi nyelvet nagyrészt mellőzik, minthogy elődeiket is egy-egy tájnyelv irodalmához köti az irodalomtörténet.

Pavese a dialektus elemeinek felhasználásával nem mel-

lőzte az olasz irodalmi nyelvet, hanem annak határain belül maradvá, gazdagította, hajlékonyabbá, élőbbé tette. Mint ahogy a műveiben megjelenő piemonti táj és piemonti ember általános érvényűt fejeznek ki, nyelvében is legyőz minden provincializmust.

A Lavorare stanza verseiben a tájnyelvi elemek a bemutatott figurák gondolkodásához idomodtak, így elsősorban a szintaxisra terjednek. Ehelyütt Corrado Grassi észrevételre támaszkodva a Lavorare stancából szeretnénk idézni a szintaxisra vonatkozó példákat.<sup>17./</sup>

A kötetben igen gyakran fordulnak elő olyan mellékmondatok, melyek állítmánya főnévi igenév. Az ige ragozott formájának főnévi igenévvel való helyettesítése igen gyakori a piemonti tájszólásban, mely folkiáltó, csodálkozó, meglepetést kifejező jelleget kölcsönöz az ilyen formáknak. Corrado Grassi idézi a következő példát:

.....Masino bestemnia  
a veder la sua faccia più fióra, cù muri  
delle vie, a doverlo girare cercando lavoro.  
/Ozio/

A főnévi igeneves mellékmondatnak ebben az esetben időhatározói jelentése van /Masino káromkedik, hogy arcát az utak falain egyre vadabbnak látja /látni/, míg azokat /a falakat/ munkát keresve kel. /"kelleni"/ kerülgetnie/. De az ilyen alárendelt mellékmondatok más jelentést is hordozhatnak. A Lavorare stanza c. vers következő sora, amit Grassi szintén idéz, feltételes mellékmondatot tartalmaz:

Solamente girarle, le piazze e le strade sono vuote.

/"Ha egyedül járjuk őket, az utcák és terek üresek"/

Lássunk még néhány esetet, mely nem szerepel Grassi példái közt:

Poi, tra il ridere e il vendere litri, qualcuno si ferma: questi campi, a guardarli, son pieni di polvere della strada e, a sedersi sull'erba, si viene scacciati.

Az "a guardarli" és "a sedersi sull'erba" infinitívuszos mellékmondatok szintén tartalmaznak feltételes jelentést /"...ha az ember leül a fűbe"/. Ugyanez figyelhető meg a Casa in costruzione következő sorában:

Certamente stanotte - poterei venire - era meglio

Sok esetben az infinitívuszos mellékmondatok használata teljesen megfelel az olasz nyelv szabályainak, de ilyenkor is feltűnő a gyakoriságuk. Általában láncot, sokszorosan összetett mondatot, parataxist alkotnak. /Az ilyen szerkezetek visszatérnek a regényekben is/. Ezekben az esetekben egy igei állítmányhoz /esetleg egy segédigéhez/ általában több, különböző feladatot betöltő, infinitívusz kapcsolódik.

Van, amikor az igei állítmány kimerad, vagy a segédige szintén infinitívuszba kerül. Ilyenkor fokozott indulatot, sürítettséget, általános érvényű dolgot vagy gondolatot fejez ki a mondat:

.....almeno poterebbe andare,  
far la libera fane, rispondere no  
a una vita che adopera amore o pietà,

la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani

/Fumatori di carta/

Az utolsó főnévi igeneves szerkezet kifejezhet cél- és módhatározói jelentést is /"a legarci le mani"/.

Sorakoztassunk fel néhány hasonló példát /melyekben egy segédige több infinitívushoz kapcsolódik/:

...È un mattino che toglie ogni forza  
solamente svegliarsi e girare da vivi  
lungo i campi.

/Gente che c'è stata/

Anche invadono i rami dell'ulivo sperduto  
in quel mare di luna, e già l'ombra dell'albero  
pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

/Luna d'agosto/

Il signore di ieri, svegliandola presto,  
l'ha baciata e condotta /mi fermerei, cara,  
a Torino con te, se potessi/ con sé alla stazione  
a augurargli buon viaggio.

/Pensieri di Deola/

/A fenti esetekben megfigyelhető, hogy az "a augurargli"  
célhatározói mellékmondatot rövidítő infinitívushoz nem  
a "signore", hanem Deola tartozik, mint alany, tehát a mon-  
dat nem felel meg a nyelvtani egyeztetés szabályának./

.....Il ragazzo  
che vorrebbe esser forte a quel modo e annerito  
e magari tirare a quel carro, oserebbe mostrarsi

/Atavismo/

.....Ogni cosa  
può accadere e ci basta di alzare la testa  
dal lavoro e guardare

/Disciplina/

....Le donne fumano  
e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole  
e riceverlo tiepido addosso, come fossero frutta.  
A quest'ora ciascuno dovrebbe fermarsi  
per la strada e guardare come tutto maturi

/Grappa a settembre/

...Bisogna fermare una donna  
e parlarle e deciderla a vivere insieme

/Lavorare stanca/

I bambini vi giocano, ma quest'uomo vorrebbe  
lui averlo un bambino e guardarlo giocare

/Paternità/

E példák többségében az egyik infinitívuszos mellék-  
mondat, általában az utolsó, kiemelt helyzetben van a töb-  
bivel szemben, annak a tendenciának megfelelően, hogy ez a  
szerkezet az önálló mondat rangjára emelkedjen, e így képes  
legyen kifejezni egy általánosabb érvényű, személytelen gon-  
dolatot vagy egy drámai indulatot /mint a Fumatori di cartá-  
ban/. Néha a gyors egymásutánban bekövetkező események  
festésének eszköze lesz, ahogy erra a Mari del Sud két  
sorának esetében újra Grassi hívja fel a figyelmet:

ha veduto fuggire balone tra schiume di sangue  
e inseguirle e innalzarsi le code e lettare alla lancia.

Itt már olyan szabadságot enged meg magának Pavese,  
hogy minden infinitívuszhoz más alanyt rendel, és coupán  
az első infinitívusz tárgya /mely az utolsó infinitívusz  
alanya lesz/ tartja össze a mondatfüzért. De éppen ezáltal  
éri el a célt, amire fentebb utaltunk, hogy kifejezze egy  
esemény sor három egymásután bekövetkező drámai pillanatát.



Mint a Fumatori di cartában, itt is a ragozott igók főnévi igenévvel való helyettesítésével van dolgunk.

Az infinitívuszok mellett néha a gerundiumok is alkothatnak parataxist, illetve helyettesítenek ragozott igót:

.....i bambini  
nelle case arroccate van cadendo dal sonno  
o qualcuno piangendo

/Paternità/

Itt a két gerundiumhoz két különböző alany kapcsolódik, illetve abban a mellékmondatban, amelyikben a második szerepel, nincs állítvány /mivel új alany - qualcuno - lépett be/. Ez a típus az infinitívuszos szerkezetekben fellelhető tájnyelvi elemek kiterjesztését jelenti, s a cél ugyanaz: a hangulati feszültség fokozása.

Más esetekben a főnévi igenév nem más főnévi igenevekhez kapcsolódik, hanem nyelvtanilag heterogén elemekhez, ragozott állítmánnyal rendelkező alárendelt mondatokhoz, főnévvel kifejezett tárgyhoz stb, így is lazítva azt a szintaktikai köteléket, mely a főnévi igenevet egy vonzó igtől teszi függővé. Ennek segítségével válik abszolúttá a főnévi igenevekkel kifejezett csatlakvós. Így egy példa:

Vogliono occhi e prontezza nell'uomo e che scherzi  
e che sia sempre fino. Basata uscire in collina  
e che piova: si piegano come bambino,  
ma si sanno godere l'amore.

/Terre bruciate/

A tájnyelvi elemek kutatása, jelentőségük felmérése Pavese életművében, továbbra is ezen az úton, a szintaxis kutatásában mutatkozik legtöbbször.

Jegyzetek

/III. fejezethez/

1./ pont

- 1./ La lett. am. 246-247 o.
- 2./ u.o. 247 o.
- 3./ L. Mondo: Fra Cozzano e Whitman, Le origini di Pavese Sigma, 1964. n. 3-4

2./ pont

- 4./ idézi Szabó György, Szabó Gy.: Képek és Lagunák, Kossuth könyvkiadó, 1964/
- 5./ idézi Szabó Gy. u.o.
- 6./ idézi Szabó Gy. u.o.
- 7./ Galvano della Volpe: Critico del gusto, Feltrinelli, seconda edizione, 1964. p. 106., olaszul.
- 8./ u.o.
- 9./ Francesco Flora: La poesia ermetica, Bari, 1936, p. 10./
- 10./ Salvatore Quasimodo: Il poeta e il politico e altri saggi, Schwarz, Milano, 1960, p. 130.
- 11./ F. Flora, i. m. p. 11
- 12./ Az elmondottakból nem következik, hogy a hermetizmus nem hozott valóságos értékeket; nagyban hozzájárult a modern költői technika kialakításához, nagy hódítása a pillanat megragadása, a nagyfokú sűrítés. Az analógikus technika képes a valóság nem látható rétegeit megmutatni, perzselően a gyökeréig hatolni, nemcsak Quasimodo, hanem sokszor mind a fiatal, mind az öreg Ungaretti esetében. Látsunk ilyen példát a korai és késői Ungarettire.

Állunk

ahogy csak őszel

áll meg a fákon

a levél

/Katonák/

Ebben az első világháborús versben a költő valóban persze rövidséggel képes milliók tragédiáját érzékeltetni.

A szerelem többé nem az a vihar  
mely az éjszakai ragyogásban  
nem régen megbilincselte engem  
álmatlanság és sóvárgás között  
Egy fárocsról világít  
mely felő nyugodtan halad  
a vén kapitány.

Ez a vers Ungaretti legutolsó kötetéből való, melyben az olasz kritika szerint a költőnek azt a képességet csodálhatjuk meg, hogy minden új tapasztalatot alapvető témákra tud alkalmazni. A kötet valóban összefoglalja a költő alapvető témáit a végsőig megtisztítja módszerét, az időzett versekhez hasonló gyöngyözemekkel ajándékozva meg az olvasót.

13./ Diario, p. 12.

14./ Natale Tedesco: Salvatore Quasimodo, Flaccovio editore, Palermo, 1959

15./ Ilyan krepuszkolarizmus mutatkozik meg a híres kis versben:

Ki-ki magában áll a föld színén,  
Szívébe szurva egy-egy napsugár,  
és mindjárt este lesz. /ford. Rónai Mihály A./

16./ Quasimodo, i. m. p. 23., olaszul

3./ pont

17./ Corrado Grassi: Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese  
Signa, 1964, n. 3-4

#### IV. fejezet

##### Pavese, az elbeszélő

Az új tapasztalatok, a brancaleonei száműzetés idején fordul Pavese új kifejezési formák felé. 1935 október 6-ról származik naplójának első feljegyzése, mely éppen a Lavorare stanca tanulásaival foglalkozik. A Napló, mint láttuk, ettől kezdve az író önkifejezésének egyik legfontosabb területe lesz. De nem késnek az első novella-kisérletek sem: 1936 július 5 és 24-ike között megszületik a Terra d'esilio című elbeszélés, mely később a Notte di festa c. kötetben posztumusz jelenik meg.

Pavese első prózai írásának címe és a benne leírt környezet az új élményre utal. De az érintett témák, az ábrázolt figurák /az elbeszélő és Otino/, valamint egyes szerkezeti elemek, és maga a nyelv, világosan a pecciaracconto poétikáját idézik emlékezetünkbe.

Az elbeszélés öt statikus képre bomlik. E képek közül akármelyik lehetne a Lavorare stanca egy-egy verse is. Az elbeszélő nem más, mint a Lavorare stanca mindegyik verse mögött meghúzódó lírai hős, Pavese. "En piemontesi vagyok" - mondja már az első sorokban, fölvetve ezzel egyik állandó témáját: a szülőföld iránti megszállottságot. De az ilyen leírások is úgy hatnak, mint a Lavorare stanca egy-egy részlete:

"Laggiù c'era il mare. Un mare remoto e selvatico che

ancor oggi vaneggia dietro ogni mia malinconia. Là finiva ogni terra su spiagge brulle e basse, e in un'immensità vaga. C'erano giorni che, seduto sulle ghiaie, fissavo certi nuvolini accumulati all'orizzonte marittimo, con un senso di apprensione."<sup>1</sup>/

Az első képben jelenik meg Otino, a torinói munkásnak a Lavorare stanca-ból szintén jólismert figurája. Egy jellegzetes testtartásban, környezetéhez rögzítve tűnik elélni, ahogy a poesia-racconto poétikája diktálja:

"Seduto all'ombra contro una barca vidi il confinato operaio. Guardava verso la collina, alla vetta biancorecciosa di muraglioni, dov'era la frazione antica del paese. Pareva incantato da lucidità di cielo, che alleggeriva e velava ogni cosa...Aveva il berretto a visiera tirato sugli occhi, e l'abito marrone sdrucito ai gomiti e informe alle ginocchia."<sup>2</sup>/

Ciccio, a második képben megjelenő, szimbólikus jelentést hordozó koldus, szintén ismerős, például a Paesaggio I. remetéjének rokona. De Ciccio figurája jelentős a pavesei elbeszélő művészet első topogatózásainak szempontjából is: megcsalatottságának története előképezíti és aláhúzza Otino végzetét. Annál a témánál vagyunk, mely éppenezekben az években Pavese életének legsúlyosabb válságából fakad, s a Lavorare stanca kései verseiben is visszhangozik: a nő árulásánál.

Otinot, a száműzött munkást, elárulja a torinói lány, akár a száműzött Pavest a rekedt hangú nő. Ha ennél a pontnál azt vizsgáljuk meg, hogyan tükröződik az író személyes csera műveiben, bizonyos tudathasadással jelenséggel

találkozunk: amely a későbbi elbeszélő művekben is jelentkezik: az író kétféleképpen is jelen van az elbeszélőben. Az első személyben beszélő hős, aki jelen van az elbeszélő szeménél, de maga nem aktív résztvevő, s inkább csak reflexiókat fűz a történetekhez - maga az író. Ugyanakkor a szereplők közt van valaki, akivel a dolgok megtörténnek - olyan dolgok, melyek magával Pavesével történtek meg -, s ez a szereplő szintén maga az író. Ez annál is inkább így van, mert Otinóval nemcsak az történt meg, hogy a nő oldalra fordult: történetében a korigyelné kérvény motívuma is megismétlődik. De jellemében, hallgatagságában, s főleg a nővel szembeni magatartásában, érzékenyilvánításában szintén Pavesére hasonlít. "Csak akkor voltam nyugodt, amikor őt láttam őt." - mondja Otino.

Az elbeszélés negyedik képében a Lavararo stancza realista, társadalmi vonala tűr vissza, melyet a brancaleoni tapasztalatok gazdagítanak. Az utépítkezésnél dolgozó munkások mellett néhány vendéggel megrajzolt paraszt-portrékat is kapunk.

E ponton az első személyben beszélő szereplőnek újabb fontosságra figyelhetünk fel. Az elbeszélő nemcsak azért szerepel a műben, hogy azt a szemüveget jelentse, melyen keresztül az író szemléli az eseményeket. Az elbeszélő általában több környezetben van otthon - jelen esetben egy kicsit száműzött Otinóhoz hasonlóan, s egy kicsit a helyiekhez is tartozik, mint az építkező vezetője - így különböző tapasztalatokat tud összegyezni, melyek komplex valószínűségi alakulások alakulnak benne. Az ilyen elbeszélő szerepel-

tetősébből adódik az elbeszélés strukturája: a film-szerű jelenetezés, mely a legutolsó regényig jellemző marad Pavese-re. A Luna e i falő első személyben beszélő szereplője, Anguilla, ugyanazt a szerepet fogja betölteni, mint ennek az első novellának mérnöke: otthon lesz Santo Stefanóban, Torinóban és Amerikában. Emlékröpeiből és a hazalátogatás tapasztalataiból egységes látomás alakul ki, egy nagyon sajátos mondanivalót hordozó komplex valóság-élmény.

A Terra d'esilio témáját majd a Carcerében dolgozza fel végleg az író.

Az 1936. december 6-ikáról származó a szintén a Notte di festában megjelent Nászut /Viaggio di nozze/ a prózaírás titkaival ismerkedő Pavese szép teljesítménye. Itt már inkább elszakad a Lavorare stancától és igazi elbeszélést ír. Amellett, hogy újra saját életének problémája lép előtérbe, attól el tud vonatkoztatni, illetve lélektanilag alapanyagot tud gyúrni belőle egy elbeszélés számára.

Giorgionak, a pénztelen francia tanárnak világa és környezete pirandelloi: "...változásokra és különös esetekre vágytam" - sóhajt Giorgio. "Számomra a szerencse mindig a távoli kaland, az indulás, a gőzhajó a tengeren, az egzotikus kikötőbe való befutás volt..." - teszi teljessé a pirandelloi légkört.

Giorgio azonban újra csak maga Pavese. Gilla azt veti a szemére, hogy túl sokat kóborol az utcákon. Ismét a Lavorare stancából ismerős kép!

Azért továbblépés e novella a pavesei elbeszélő művészet kialakulásában, mert az író tud elképzelt szituációt teremteni ahhoz, hogy kiemelje saját magatartásának belső rugóit, e e magatartásnak ugyanakkor tud szélesebb értelmet adni.

Az évek után végre megvalósult nászutazás egyetlen éjszakáján elcsavargó hős belső pszichikai mozgása sokat elárul Paveseből, de magányának van valami abszurd, kafkai jelentése: a kommunikációnak, ember és ember közti megértésnek sugallja lehetetlenségét, legalábbis adott körülmények között.

"Örültem, hogy leülhettem - magyarázza Giorgio - mert a Glilával való séta nem hagyott feloldódni abban, amit láttam, és önmagamban...Most szemlélődni akartam, egyedül önmagamban megismerni az ismeretlen várost; épp ezért jöttem."

Ciliáról, aki számára az egész világot jelenti, így szól:

"Cilia számomra nem akadály volt, egyszerűen nem létezett."

Ezzel a két novellával, a prózai kísérletek legkezdőbb időszakában, élénkílik az elbeszélő Pavese két arca: a közvetlenül társadalmi problémákat kutató, realista, és a lelki mozgásokat figyelő, az ember belső kietlenségét feltáró Pavese.

Még ebből az előkészítő korszakból, 1937-ből származik két novella, mely a Terra d'esiliohoz hasonlóan a száműzetés élményét, a börtön témáját dolgozza fel a Carcere előzményeképpen.



Lorenzo és az elbeszélő viszonya az "Intrase"-ban a fentebb elemezett "tudathasadékos" jelenség értelmében magyarázható. Lorenzonak az elbeszélés elején elhangzó szavai az elbeszélőre zuhanó magány előképét adják. Jellemző, hogy a börtöntémával felelevenedik a nő árulónak ténája is. "...hamarosan rá kellett jönnöm, hogy egy hasonló levél egyetlen börtönlakót sem kerülhet el" - reagál az elbeszélő feleségének arra a levelére, melyből megtudja, hogy az asszony elhagyja. Lorenzo alakja szinte biblikus méretű nő, mint a Mari del Sud nagybácsija.

"Feküdjön a pricce és tanuljon meg egyedül lenni",  
"Nagy dolog lemondani az emberekről" - mondogatja Lorenzo.

Ezek a szavak úgy hangzanak, mintha Pavese önmagát biztatgatná. De az elbeszélés végén nagy dolog történik: Lorenzo összeomlik, jelozve a felvenni próbált magatartás lehetetlenségét. Pavese így vonja le a tanulságot az önmagával folytatott, meg-megújuló vitának ebben a szakaszában:

"Kell, hogy legalább gondoljanak rám a világon, jeleket adjanak nekem, a ne tűnjön el minden ebben a természetellenes mozdulatlanságban."

A Carogne a börtön-témának egy másik aspektusát vetve fel új eszközöket hódít meg a kísérletező Pavese számára. Ezuttal harmadik személyben próbál mesélni, mivel a novella annyira dramatizált, hogy teljesen háttérbe szorul az elbeszélő, akinek a csodakönyv feltárácában betöltött szerepét a dialógus veszi át. Az eddigi novellákkal

szemben a cselekménynak két egymással nagyon lazán össze-függő, filmszerű<sup>en</sup> egymásba fűzött szála van.

A szerző in medias res indítja mind a két szálat, mindenféle külső leírás nélkül. Az egyik történet statikus. A cellában játszódik, s a foglyok életéből ad életképet, főleg beszélgetéseik segítségével. Itt az egyetlen esemény a száműzött tiszteletes megjelenése, akit egy éjszakára a zárkába csuknak. A második, drámásabb, eseménydús szál Rocco szökését mutatja be. Ez a történet a novella negyedik képében éri el a fordulópontot, mikor Rocco Conciával találkozik. Otino a Terra d'esi lioban hiába forralja magában, hogy megöli a hűtlen lányt - megteszi más helyette. Rocconak alkalma van megölni Conciát, de nem képes rá. Ismét a női hűtlenség témájánál vagyunk, melyet ezuttal egy paraszti féltékenységi dráma hőfokán ad elő az író.

Concia alakjában a Lavorare stancából ismert "puttana contadina", a vergai "donna-lupa", "farkas-asszony" elevenedik meg, előlegezve a Luna e i falò Santináját.

1937 július 29-én ölt végleges formát az a novella, mely már nemcsak előlegzés, illetve nemcsak egyik vagy másik elbeszélői eszköz kikísérletezése. A Notte di festa már komplex írás mind az érintett témák, az ábrázolt valóságkezelés, mind a megjelenítő eszközök sokfélesége szempontjából.

A börtön-téma és a lélektani szerelmi dráma után első ízben vagyunk az író gyermekkorának világában, Santo Stefanóban.

Biscione alakjában megjelenik Pavese prózai műveinek első lelence, bastardo-ja, a Luna e i falò Anguillája. Az elbeszélés San Rocco éjszakáján játszódik több helyszínen. Központjában a Páter, a tanító és a három fiú /Biscione, Pico, Gosto/ alakja, illetve a Páter és Biscione konfliktusa áll. Az újra csak filmszerűen jelenetezett elbeszélés képei különböző értékű valóság-rétegeket hordoznak. A klasszikus expositio feladatát betöltő első kép /itt az összes szereplőt együtt találjuk/ folklorisztikusan falusi levegőt áraszt, míg a negyedik kép a tanító és a lányok találkozásával a pavesei dekadencia hangulatát kelti. Az elbeszélésnek mértanilag is központi helyet elfoglaló csúcsa a harmadik kép, melyben Biscione belopózik a Páter szobájába, hogy lopjon. A lelenc, a bastardo figurája később erősen szimbólikus-mitikus, filozófiai értelmet is nyer a közvetlen társadalmi mondanivaló mellett - itt még azonban Biscione alakjában ez utóbbi dominál. Amikor a pap Biscionét rajtakapja, Pavese az egyháznak sokévszázados intelmét adja a szájába, a jellemző, hogy e szavak a novellán belül még mindig mennyire aktuális társadalmi kritikára adnak alkalmat:

"Látod, Biscione, te szerencsétlenségödre nem vagy hülye...A mezői munkában szerencsések azok, akik lelki szegények, és nem tekintenek a saját ökreiken túl, megköszönvén az Urnak azt a kevés jót, mit bírnak..."

A *Primo amore* - az első olyan elbeszélés, melyet az író később felvett a *Feria d'agosto* c. kötetbe - a gyermekkor tájait ismét más aspektusból eleveníti fel. Itt tér vissza először a *Lavorare stancá*nak az a témája, hogy a kamasz felfedezi a szexualitást.

A viszonylag bő novella-termést hozó 1937-es év után, mely a prózaíró Pavese első komoly tapasztalatait hozza, kevesebb novella születik, viszont bővül a *Lavorare stancá* és 1939-ben kész az első két regény. Ebből a korszakból jelentős kísérlet a *Fedeltà* /1938 okt./, mely a *Compagno* első vázlataként utal már arra, hogy az író a bővebb lélegzetű epika vonza. Az első regények után az 1941-es év ismét jelentős a novella-termés szempontjából.

A *Capitano* /1941 febr./ először veti fel nyíltan a földalatti mozgalom témáját. De ebben az újabb szituációban ismét a régi pavesei figura, a nagybácsi, Lorenzo ott tér vissza. Az elbeszélő a novellában ugyanazt a szerepet tölti be a titkos mozgalomban, mint Pavese az életben: szimpatizál a mozgalommal, társai biznak benne, de ő maga túl szkeptikus ahhoz, hogy képes legyen az aktív cselekvésre. A kapitány viszont régi harcos, aki mögött sok jelentős tett áll, de a mozgalomból kiárgedett. Ugyanazokat a szavakat ismétli, mint Lorenzo az *Intruse*-ban:

"A börtönben az a szép, hogy megtanítja az embereket nem fecsegni."

"Az asszonyok és a politika nem férnek össze."

"Meg kell tanulni magányosnak lenni."

Ebből az időszakból a Famiglia Pavese egyik legszebb elbeszélése. Bizonyos szempontból életműve egy fontos részének adja keresztmetszetét, kulcspontját. Találkozik itt a nő, a magány, a gyermekkor és az apaság mitikus témája. Ez a téma később éppen az Ellenállásról szóló regényben nyeri el végső megfogalmazását, s nem véletlenül.

A szerző a már kimutatott "tudathasadékos" jelenség folytán ismét kétfőleképpen van jelen. A történet elbeszélője, mint Corradino barátja, csak szemtanúként szerepel. Ezáltal ismét módja van az írónak arra, hogy az eseményeket két szemüvegen át is láttassa. Corradino találkozik a régen elfelejtett lánnyal, Cateval, s megtudja, hogy ő Cate gyermekének, Dinonak apja. Ez az alaphelyzet, tudjuk, szimbólikus-mitikus jelentőségű a pavesei műben. Dino, a tulajdonképpen apa nélküli gyermek, a többi elbeszélés bastardoinak rokona. Corradino számára viszont váratlan, de nem beteljesedő lehetőség arra, hogy fiában felfedezze a saját sorsát. Először fogalmazódik itt meg a pavesei műben később oly nagy szerepet játszó, nem annyira biológiai, mint inkább mitikus determináció gondolata: "Ez egy kísérlet lenne - gondolja Corradino -. Ha távol tőlem, egy nap hasonlítani kezd rám, azt jelenti, hogy a jellem nem a születéstől és nem a környezettől adott. Az árvák esete."

Corradino történetében különböző igénnyel - az élet-rajzi vonatkozás, illetve a filozófiai általánosítás fókán - megfogalmazódik a naplóban is többször emlegetett gondolat: "szabadnak és magányosnak érezte magát". Ime a

részt életrajzi körülményekből fakadó érzés egzisztencialista rögzítőse a magány és a szabadság összekötésében.

"Nem tartottam el soha gyermeket...sohaso tudtam magam valakihez kötni. Ez az én természetem." - ime az önéletrajzi vonatkozása.

Es ime az "ami volt, az lesz" formulának, a pavesei mítosz-felfogásnak első jelentkezése:

"...a tapasztalat nem arra szolgál, hogy megtanítsa nekünk, mit kell tennünk, hanem arra, hogy megtanítssa, mit fogunk elkerülhetetlenül tenni."

Az előzőhöz hasonló szerkezeti megoldást figyelhetjük meg a száműzetés környezetét idéző Zingarában, vagyis azt, hogy az elbeszélő, és a hős, akivel a dolgok történnek, két személyre bomlik.

Az 1942-ből származó Città szintén életrajzi szempontból jelentős elbeszélés. A Tendában Pavese már visszatért egyetemi éveinek feldolgozásához: ez a vonal folytatódik ebben a novellában. Jelen esetben Gallo és az elbeszélő, mindketten faluról származnak, a Torinóban folytatják tanulmányaikat. Ketten két utat képviselnek. Gallo tanulni jött a városba, mint az elbeszélő, de azzal a céllal, hogy hazatérjen. Az ő figurája ismétlődik majd a Diavolo sulle colline Crestójében a dekadencia ellenpólusaként. Pavese e novellában már az elbeszélői atmoszfóra-teremtés képességének teljes birtokában idézi az egyetemi évek vitáit, borgezős estjeit, azokat a hangulatokat, melyek a Diavolo sulle colline lapjain már a dekadenciába torkollnak.

A nő lebecsülésének motivuma itt is megvan: "...ahol a férfiak vitatkoznak, fölösleges a nő."

A Città megjelent a FERIA d'agostóban, mint az ezután elemézendő elbeszélések mindegyike.

A Mare a kanasz szökecsőnek a Lavorare stancában annyiszor megfigyelt motivumát dolgozza fel. Ha a Terra d'esilio s a többi kezdeti elbeszélés még a poesia-racconto poetikájához áll közel, a Mare a késői Lavorare stanca poetikáját valósítja meg prózában: egy szimbólikus értelmű s nem naturalista világ megragadása az író célja. E célnak egyik legszebb megvalósítása a Mare. Az elbeszélőnek ebből következően az a szerepe, hogy képpé alakítsa az elbeszélte valóságot, a személyeket, tájakat, eseményeket saját lelkéhez idomítsa. Innen az elbeszélés nyelvében feltáruló színtő panteista természet-imádás, vagy a cselekmény központjában álló Szent Iván éji máglyák jelentősége. Ahogy a Szent Iván éj motivuma mitikus formában visszatér a Dialoghiban /I fuochi/ s szimbólikus értelemben a Luna s a földben, úgy már feltűnik itt is Nuto figurája.

Nuto, a sokfelé ismert klarinétos, Candido személyében jelenik meg, akinak a Fumatori di carta klarinétosa az első prototípusa. De az elbeszélő is hord magában valamit Nutoból, abból a Nutoból, aki már sokat hallott, sokat tud. Ő tudja, hogy van tenger valahol, s őbenne él a fedező vágya, hogy lássa is a tengert. Ő magyarázza Costonak, mint később Nuto Anguillának, hogy

"az utnak nincs vége, ahogy a vasutak sincs vége,

faluról falura folytatódik, anélkül, hogy valahol megszakadna, amíg csak tart a szárazföld...minden ut a tengernél végződik, ahol kikötők vannak. Ott az ember hajóra száll, s a szigetekre megy, ahol az utak újra kezdődnek."

A Case mellett, mely a Tra donne solo környezetét vetíti előre, a Colloquio del fiume, Nudismo, Storia segreta és a Feste, a Maréban megfigyelt szimbólikus realizmust, illetve a falusi-természeti témát folytatják.

Az író összes novellája közül a Colloquio del fiumébea figyelhető meg a legáttételesebb szimbólum-rendszer. Maga a szimbólikus mese - a férfi találkozik a fiúval, hajdani önmagával és a mezitlábos nővel, egy gyermekkori látomással - nem egyedülálló a huszadik századi irodalomban. Így áll a Befejezetlen Regényben Aragon elé is régi kamasz-mása, de a motívum Karinthyánál is előfordul.

A Pavese-i mesét egészen különös, szorongó hangulat lengi át. Bár az író komolyan veszi az alaphelyzetet, egy mondattal, mely a kétértelműség fátylát borítja a novellára, érzékelteti, hogy amit elmond, mégis csak "kitalálás", látomás:

"abba a lelkiállapotba kerültem, melyben minden megtörténhet, mert többé semmi sem számít."

Az író a mezőn, gyermekkorának színhelyén sétál. Belemérül az idővel folytatott kettős játékba: tudja, hogy egyszer erre a délutánra is úgy fog emlékezni, ahogy az adott pillanatban a régi délutánokra. Ekkor hívja őt a fiú. Az aragoni szituációval szemben az itáli gajátosan szoron-



góvá a pavecei atmoszférát, hogy a kamassz, mint valami élő figyelmeztetés, szembesítés, jelen van, mégsem szólal meg a jelenet nagy részében. Csak a mezitlábass nő, "la scalza", szól az íróhoz, akit az író egyszer gyermekkorában látott messziről. Pavece a molléknév nőnemű alakjának határozott névelővel egybekötött alakját /la scalza = a mezitlábass/ hasonlíja a látomás megnevezésére. A szónak nagyfokú öri-tettséget ad az a tény, hogy egyszerre van megnevező és állandó eposzi jelzői funkciója. A szó a maga lebegő, egyszerre meghatározott és mégis valami határozatlanságra utaló jelentésével hozzájárul az elbeszélő kétértelmű tónusának fenntartásához. Az eposzi jelzőnek ez a sajátos használata különben a Dialoghi stílusára jellemző, és általában csak nőnemű alakban fordul elő /például Endimione a Belvában Artemiszt emlegeti eposzi jelzővel, la solvaggia = a vad molléknévvel/.

Az elbeszélő szimbólumrendszere a pavecei mítosz-elmélet fényében válik világosabbá. A férfi a kamasszal szemben alacsonyabb rendű, a látomás is megveti őt, és mégis egy vele, mert az ember születésétől kezdve magában hordja a sorsát: "az ember mindig ugyanaz". A fiú csak abban különbözik tőle, hogy az abszolútum, az időtlenség világában él, ahogy ezt a Mito című verben láttuk. A bolrok közt, a gyermekkor diazistói közt, "az idő mozdulatlan".

Végül a Lavorare stanca kulcsának birtokában ezt is megfejthetjük, ki a mezitlábass nő, a látomás, akit a gyermekről a vonat ragadott el valaha. Elárulja a "rekedt sóhaj" /sospiro rauco/, hogy arról a rekedt hangú nőről van

szó, aki a Lavorare utolsó verseiben szimbólummá vált. Ahogy a Belva "selvaggiá"-ja, Antoniaz is őt idézi rekedt hangjával.

A kamasz világa e novellában is a jellegzetesen mitikus környezethez, a bekrokhoz, dombokhoz, szőlőkhöz kötődik:

"Allora mi giunse all'aria vaga una voce, che non era più il fiume. Si levava lontano, di là da quei prati, di là dalle nuvole - una voce di collina e di vigna, come un coro smorzato." 3./

Ugyanezt a mitikus világot jelenti meg a Nudismo. Később a Diavolo sulle colliné-ben is találkozunk a nudizmusnak itt megjelenő kultuszával, melynek jelentését már jól ismerjük: a meztelen testnek a nappal, a természettel való közvetlen érintkezése abba a bizonyos Tulvilágba való belépést, illetve visszatérést, mitikus azonosságot sugall:

"...non c'è nulla di diverso a un sasso, a un tronco..."

"...ormai l'acqua e il sole mi han tornito e velato, e anche in questo mi par<sup>va</sup> di capire che la natura non sopporta il nudo umano e con tutti i suoi mezzi si sforza, come fa coi cadaveri, di appropriarselo."

"Non saprei dire quel che vedo e che penso. Le parole sono erba e radici, sono sassi, mota, fulgore..." 4./

A Ferie D'agosto jelentős darabjai még az 1944-ből való Storia segreta és Feste, melyek az előző két novellához hasonlóan a Dialoghi témáin való medítálással egy időben születtek.

A Feste súlyos szenvedélyektől terhes tragédiája,

melyben újra feltűnik a Szt. Iván éji tüzek motivuma, a vér és a tűz jelképeivel egyrészt a mitikus jelentésű novellákhoz, másrészt a Paesi taol népi hangvételű, realista hangjához csatlakozik.

A Storia segreta a mítosz problémaköréből a vadnak, a "selvaggio"-nak témáját hangsúlyozza. Az apa, kit eltemettek, egy mitikus, "vad" világba tért meg:

"Pensai che mio padre ormai esisteva come qualcosa di solvatico."<sup>5./</sup>

Ebben a "vad"-ban találkozik a kamasz és a felnőtt, a fiú és az apa, akik valamiképpen mitikusan egyek:

"Lo donne l'avevano fatto mio padre, ma c'era qualcosa di più antico di questo, di più segreto e sepolto per sempre. Voglio dire, un ragazzo."<sup>6./</sup>

Az apa személyében falu-város kapcsolata és ellentéte is mitizálódik:

"Come me, anche mio padre è entrato in città, non per chiudersi in scuola ma per fare fortuna. C'era entrato selvatico e non era cambiato."

"Forse anche lui cercava in città l'ignoto, il selvatico".<sup>7./</sup>

Figyelemre méltó, hogy az erdők, a dombok a vadat és a vidéket, tehát, mint láttuk, a mítosz világát jelentik, míg a művelt virágok a város szimbólumai:

"Invece i gerani che Sandiana teneva sulla finestra, mi parevano davvero città."<sup>8./</sup>

A "vad"-ban felülről még egy gondolat, melyet az író naplójában a a mítoszról szóló teoretikus írásaiban nyomon követhettünk: nincs az életben egy "előszöri" alkalom, mindezen, amit átélünk, legalább már másodszor történik velünk:

"La Sandiana un bel giorno era venuta a dar con noi, oppure nemmeno di lei ricordavo che prima non c'era. A quei tempi sapevo soltanto che niente comincia se non l'indomani."9./

Pavese novelláinak a rövid áttekintése során megfigyelhettük az író olvasó művészetének fejlődési vonalát, eszközeinek kialakulását, kiteljesedését. A novellák írásával egy időben állandóan találkozunk naplójában műhelyjellegű megjegyzésekkel, melyek arra utalnak, hogy az író tudatosan kísérletezte ki ezeket az eszközöket. Ezek alapján tekintsük át még egyszer a novellákban megtett utat, rendszerezve a felmerülő technikai kérdéseket.

A Naplóban 1935 okt. 17-én történik először utalás a prózára: "Ezek után kétségtelenül a próza jön." E megjegyzést, mint láttuk, nem sokára követik az első kísérletek. A tények és szituációk, melyeket Pavese olvas, ugyanazok lesznek, mint a versekben voltak. Ugyanaz marad a képek közötti kapcsolat is, csak a dimenziók változnak meg, hogy lehetővé váljon a tények objektívabb kibontása. Az új dimenziók új szerkezeti és nyelvi ritmust követelnek, melynek kialakulása időben egybeesik az íróval a szimbólum fölötti meditálásával.

És éppen itt vagyunk Pavese olvasó művészetének kiindulópontjánál: Pavese ugyanis novelláiban és regényei-

ben szimbólikus valóságot akar ábrázolni. E kiindulópontból következik a technikai megjegyzés:

"A realizmus tapasztalat-gazdagságára és a szimbolizmus érzékeinek mélységére van szükség." /1939 dec.14./

Szerinte az egész művészetben e két ellentétes oldal közti egyensúly a fő kérdés.

Elbeszélései valóban e két ellentétes oldal közt mozognak, míg az érett alkotásokban el nem éri azt a sajátos egyensúlyt, mely oly kiemelt helyet biztosít neki az olasz prózairodalomban. Ez az egyensúly főleg<sup>az</sup> 1943-44-es csoportra jellemző /Le feste, Storia segreta, Il colloquio del fiume, Nudismo/.

A szimbólikus valóságábrázolás e követelményéből következik az elbeszélés néhány technikai problémájával kapcsolatos állásfoglalás: az elbeszélés idejének és az elbeszélő személyének megválasztása.

Az idő megválasztását a mitikus emlékezeten alapuló ars poetica határozza meg:

"Az idő nehézsége az elbeszélésben abból áll, hogy a monoton anyagi időt átalakítsuk képzeletbeli idővé, olyanná azonban, mely az előzőnek terjedelmét /consistenza/ megőrzi." /Diario 114 o./

Ezt a képzeletbeli időt Pavese-nél általában az imperfetto fejezi ki, illetve nagyon sokszor megfigyelhető, hogy a vidék, a falu, a természet jelen időhöz kötődik, a város pedig múlthoz vagy jövőhöz.

Az elbeszélő személyének megválasztása, mint különben a legújabb angolszász kutatásokból tudjuk, nem történhet önkényesen: ez a választás a valósággal szembeni állásfoglalást fejez ki. De az, hogy a "point of view", a "nézőpont" kérdéseivel Pavese már évtizedekkel ezelőtt foglalkozott, nagyfokú írói tudatosságra, a modern irodalom legégetőbb kérdései, kísérletei iránti érzékenységre vall.

"Az első személyben való elbeszélés esetében reális-ták lehetünk anélkül, hogy a verizmusba esnénk. A realizmusról nem beszélve, az első személyben való elbeszélés jobban kúntálható, mint a harmadik személyben való," /130 o./

- írja Pavese. Az, hogy Pavese előnyben részesíti az első személyben történő elbeszélést, szintén logikusan következik a szimbólikus valóság megrajzolásának követelményéből, s abból a gondolatból, hogy "a dolgok azokon az emlékeken keresztül fedezhetők fel, melyeket róluk birtoklunk". /ez a gondolat különben annyira mélyen él Pavesében, hogy nemcsak a naplóban fordul elő - ld. pl. a Terra d'ocillio-ban: "...csak ami elmúlt, megváltozott vagy eltűnt, csak az mutatja meg igazi arcát"/.

Az e gondolatból fakadó következményeknek csak egyike az a tény, hogy az író annyiszor visszatér a gyermekkoráigaira. Innen van az is, hogy a valóság minden mozzanata - egy esem látott jelenség is - szimbólum és emlékkép a számára. Ez pedig maga után vonja a jellemek, a szereplő személyek háttérbe szorítását. Számára a jellem nem cél,

hanem eszköz, a ritmusához vagy a tájhoz hasonló elem. Éppen azokat az elbeszéléseket érezzük a legjobban "paveseieknek", melyekben az egyes szereplők zenei akkordok, az elbeszélő benső énjének részeivé válnak, mint a fiú és "la scalza" a Colloquio del fiume-ben vagy az apa és Sandiana a Storia segretában.

Az elbeszélő műben Pavese szerint ellentmondás van a szerző közt, aki tudja, hogyan végződik a történet, és a többi szereplő közt, akik nem tudják. Ezt a paradoxont feloldja az, ha az író is szereplővé, a történet részévé tesszük és egyes számban mesélünk, de ekkor, hogy helyreállítsuk az egyensúlyt, fel kell nagyítani a többi szereplőt azáltal, hogy az író csak szentanu lesz: ő ismeri a dolgokat, de azok nem vole törtéennek meg.

Az első illetve a harmadik személy közötti ingadozás az első prózai művekben, ideértve a regényeket is, arra utal, hogy Pavese még keresi ezt az egyensúlyt. Az utolsó novellákon és nem utolsósorban a Dialoghin keresztül vissz az ut azokhoz a regényekhez, melyekben a szerző nemcsak elmesél, de az elbeszélőnek is egyetlen hősvé válik, /Corrado, Clelia, Anguilla/, akiknek benső énjéhez tartoznak az elbeszélésekben helyet kapó leírások, reflexiók és szereplők. Ezek a szereplők annyiban kapnak helyet, amennyiben szimbólikus jelentőségük van az elbeszélő monológjában. Végredményben visszavezethetők a szerzőre, aki annyiban ismeri a dolgokat, amennyiben emlékezik rájuk.

A novellák végigtekintésével tetten értük a pavesei elbeszélő művészet kialakulását, érintettük lényegesen

technikai problémáit. Ugyanezek a kérdések jelentkeznek majd a regények esetében is, ezért a következő vizsgálódásokban nem mindegyik regény csak egyformán latba - figyelmünket főleg az író érett kor szakára szeretnénk irányítani.

A Carcerének, Paesi tuoinak, Spiaggiának a bizonyos szempontból a Della estate-nak is inkább történeti, mint esztétikai értéke van. Pontos szerepet töltöttek be az olasz irodalom új irányzatának győzelemre segítésében, akár csak Vittorini közben írt regényei. Emellett természetesen nem lehet tagadni e művek objektív értékeit sem, melyekről az első fejezetben szóltunk is.

A Carcere szinte kafkai légkört idéz annak a tehetetlen megezállottságnak érzékeltetésében, melyet a fogság, a megaláztatás a egy képzelt cella látlatlan falai okoznak. E regényből sem hiányzik az író műveinek az a póluca, amit máshol a dombok fejeznek ki: a "vad"-at itt Concia mítikus figurája képviseli. Hig a Carcerét előkészítő Terra d'esiliot első személyben meséli el az író, itt harmadik személyt használ, azt az ingadozást mutatva, melyet fentebb leírtunk. A Paesi tuoi falu és város ellentétének első összehozott epikai bemutatása. A börtönből falura utazó Berto történetének azonban sokkal mélyebb rétegei vannak. Az utazás, a visszafutás motivuma Pavese-nél gyakori eszköz arra, hogy a valóságot a poéticája szerint szimbólikusan ábrázolja, hogy a valóságnak a hős lelkében élő eleve adott képét tárja fel. Innen adódik Pavese legtöbb történetének statikussága: a történetek valóban egy meta-



fizikai pillanatban léteznek s történetiségüket jobbra csak az a folyamat adja, melynek során a hő viszacsalé-  
kezik rájuk, s megismeri őket. Berto azonban nem haza-  
utazik, hanem az eredeteket fedezi fel. Amit felfedez, az  
nem determinált, nem szükségesszerű. Innen kalandjainak lát-  
szólagos véletlenszerűsége. Ami a Paesi tuciban igazán  
számít, az a nyelv második rétege. A csokolémény kibonta-  
kozása során az egyes tárgyi dolgok, vagy tárgyi dolgok  
és események közt ismétlődő, egyre jobban megvilágosodó  
kapcsolat van. Kezdettől fogva ilyen rejtett kapcsolat  
van például a víz /a kutból vizet húzó Gisella/ és a vér  
között, s ebből szükségszerűen következik a tragédia:

"Gisella era già contro il pozzo, che agganciava.  
Tanto io che Ernesto le lasciamo tirare su l'acqua,  
poi corriamo insieme a bere. - Uno per volta -, diceva  
Gisella, e gli altri due si fermano lassù coi tri-  
denti piantati... Ecco che saltano dal carro Talino e  
Gallea. Vengono avanti come due ubriacchi, Talino  
il primo, con le paglie in testa, il tridente in  
pugno... Lui dice - Fa' bere -, e si butta sul secchio  
e ci ficca la faccia. Gisella glielo strappa indietro  
e gli grida: - No, così sporchi l'acqua, - ... Talino  
aveva fatto due occhi da bestia e, dando indietro un  
salto, lo aveva piantato il tridente nel collo. Sento  
un grosso respiro di tutti; Miliota dal cortile che  
grida 'Aspettami' e poi Gisella lascia andare il  
secchio che m'inonda le scarpe. Credevo fosse il  
sangue e faccio un salto e anche Talino fa un salto,  
e sentiamo Gisella che gorgoglia: - Madonna! - e  
tossisce e le cade il tridente dal collo... Gisella  
tossiva e vomitava, e quel fango era nero."<sup>10./</sup>

A Paesi tuoi metaforákkal teli nyelvezete a pavesei  
műben új s egyedülálló jelenség. E metaforákkal megnyílik

egy ciklus, mely a Luna és falò-val zárul le, de az utóbbi mű metaforái a falusi képek mögött nem a megszállottságot, a szexuális dühöt, a fókuszhatatlan ösztönüket, belső szörnyeket, hanem a szülőföldre visszatérő hős megnyugvását, lelki megbékélését fejezik ki.

Az olasz kritika sokat foglalkozik - jogosan - a Paesi tuoi nyelvezetével, metafora-rendszerével. Az esetek többségében azonban megáll a formális elemzésnél, vagy megelégszik annak megállapításával, hogy bizonyos irracionális van jelen a metaforákban, s hogy az ösztön-világ tárul fel bennük. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy a regény nyelvezetében is a kétség kívül sok jelentés-réteg mögött van egy igen erőteljesen realista, társadalmi ihletettséggű mondanivaló. A sötét, tragikus atmoszférát nem elég az író mítosz iránti vonzalmával, nyelvének irracionálisitást kifejező metaforikus sűrítettségével magyarázni. A tragikus, mitikus értelművé növeztett szenvedélyek mögött nagyon is reálisan érzékeltetett társadalmi valóság áll: a kemény paraszti nyomor. A Paesi tuoi mintájára az írónak még logelventebb műveiben, így a Dialoghi-ban is megvan a társadalmi motiváltság, a néha szinte lázító, forradalmi hang. Láttuk például, hogy az I fuoshiban életre keltett mítosz mögött is a paraszti nyomor érzékletes képe, sőt az 1940-45-ös évek forradalmi hangulata húzódott meg. A Paesi tuoi-ban a párbeszédoknak is sajátos szerepük van. A piemonti tájézelésből táplálkoznak, de nem pusztán a beszélő figurákat jellemzik, s nemcsak ezekre utalnak. Nemcsak arra szolgálnak, hogy körülírjanak egy szituációt. A tájnyelviség zenei jellegüket emeli ki: a dialógusok képzeletbeli

kapcsolatok metaforái, egyenértékűek azokkal a metaforákkal, melyek egyes tárgyi dolgok közti végzettszerű kapcsolatokra utalnak. Az eredetileg "La toada" címet viselő *La bella estate* a Paesi tucinak lesz ellentéte.

A Langhe tipikus tájai után Torino meghódítására kerül a sor. Torinonak, a városnak, és Torinonak, mint életformának meghódítására már történt kísérlet a Cittában, de a nagyobb lélegzetű epika műfajában ez az első eredmény.

Festők, modellek, munkások és prostituáltak közt vagyunk. A diszket egy műterem kellékei biztosítják, de a regény témája nem a művészet. Az olvasónak ugyan tudomása van arról, hogy Rodriquez és Guido hosszú technikai vitákat folytatnak a festészetről, de e vitákon alig vagyunk jelenek. A várost, a kűrayozó kispolgári-munkás világot, a műtermet és a festők képeit Ginia szemével látjuk. Ez mutat arra, hogy bár az író harmadik személyben meséli el a történetet, tulajdonképpen harmadik személlyel álcázott első személyről van szó. Az író csupán még ingadozik az elbeszélés technikai eszközeinek használatában.

Ginia a regény első számú hőse, a valóság az ő lelkének tájait képezi, az ő gondolataiban, reflexióiban, hangulataiban tárul fel. A képekből, a festők vitáiból is csak annyit látunk-hallunk, amennyit Ginia ért belőlük.

A Paesi tuoi fojtott atmoszférája, robbanékony stílusa után itt kiegyensúlyozott, objektív hanggal van dolgunk. Az előző regény stílus-eszközei azonban nem vesznek el nyomatlanul: főleg az egyes tárgyak vagy események közti

viassa-visszatérő, az egész elbeszélést átszövő, metaforikus kapcsolatok vannak jelen. Sőt a Bella estate-ban talán még jobban megfigyelhetjük, hogy ez az imagine-racconto poetikájából származó valóságglátási forma epikailag szintén az első személyben való elbeszélő miatt lehetséges /mint mondtuk, itt is rejtett első személyről van szó/: a kapcsolatok az elbeszélő tudatában léteznek.

Ilyen kapcsolat van például Ginia képzeletében Guido és a színek között: "Az első fénysugárnál sajnálni kezdte, hogy már tél van, és többé nem lehet látni a nap szép színeit. Ki tudja, Guido, aki azt mondja: a szín, az minden, gondol-e erre? Micsoda szépség! - mondta Ginia és felkelt."

A színeknek a hős tudata mélyén feltáruló kapcsolatokban játszott szerepe megvan már a Lavorare otanza korai verseiben is:

Én csak színekre vágyom. A színek nem sírnak,  
olyanok, mint egy óbródás: holnap a színek  
visszatérnek. Megy majd mindegyik az utcán,  
minden test egy szín - még a gyermekek is ott. (Agonia)

Míg Ginia Guidot újra és újra a színekkel köti egybe, addig Rodriquezből, akitől fél, hiányoznak a színek: "Az ő falujában sok van belőlük...Kis korában gyomorrontást kapott tőlük, s most nélkülük akar festeni."

Ebben a regényben, bár mint kimutatható, Ginia az első számú szereplő, a jellegzetesen pavesei témák mégsem kötődnek egyedül az ő személyéhez.

Az igazi pavesei figura, a maga rügeszműjének élő,

magányos, szeretni képtelen ember, nem más, mint Guido. Emlékei a zajos estókról, hosszú vitákról, vidámságról - Pavese egyetemi éveinek emlékei:

"Akkor Guido arról az évről mesélt neki, melyben kivette a műtermet és diákbarátai jártak hozzá, volt közöttük egy, aki később beállt barátának. Amelia még nem állt akkor modelt, de tetszett neki, hogy szórakozzon, és jöttek éjjel-nappal, és nevettek és ittak, míg ő megpróbált dolgozni..."

A nő megvetése, a megértő barátok utáni vágy szintén pavesei boállitottsága:

"Tudnod kell, hogy egy férfi csak akkor dolgozik, ha vannak barátai, akik megértik."

"Sose voltál szerelmes?" mondta Ginia, anélkül, hogy ránézett volna. "Belétek? Nincs időm."

/Mint láttuk, Gallo, a Città c. novella hőse is elzárkózott a nőktől, amikor munkáról, komoly kérdésekről folyt a vita./

Végül az örök pavesei hős visszavonulást jelenti Guidóban a paraszti származás, az otthoni dombokra való visszavágyódás. Guido dicsekszik azzal, hogy paraszt, azt mondja Giniának, hogy igazi festészet csak falun lehetséges. Ilyen vallomásokat hallhatunk tőle:

"Én csak egy domb tetején érzem jól magam."

"Vidéken kell, hogy láss engem. Csak ott festek. Semilyen lány nincs olyan szép, mint egy domb."

"Guido elmondta, mit akar csinálni a dombbal, azt forgatja fejében, hogy úgy kezeli, mint egy fekvő nőt, aki emléit a nap felé fordítja, s hogy azt az izzó akarja neki adni, ami a nőkről árad."

Amikor Guido távol van, Ginia akkor érzi őt magához legközelebb, ha a dombok közt bolyong:

"Guido is a csupasz földöken volt, dombjai között. Talán otthon van, közel a tűzhöz, és cigarettát szív ...stb."

De Guido csak boldogtalanságot tud Giniának okozni, s eltűnik előle, hogy folytassa a maga talányos életét. Giniának a regény utolsó jeleneteiben a szifiliszos Amelia társasága marad, s ő is egy talányos, szimbólikus értelmű mondattal búcsúzik az olvasótól: "Menjünk, ahova akarsz - mondta Ginia - te vezess engem."

A Bianca Garufival közösen írt különös regény, a Fuoco grande, stílusa részint a Paesi tuoihoz visszatérve a Bella estate szimbólikáját mélyíti tovább. De maga a tragédia felé siető "story", a hősnő családjának titokzatosága, stb szintén a Paesi tuoi-ra emlékeztet, hisz a Paesi tuoi metaforákban gazdag nyelve jobban alkalmas arra, hogy a pavesei magányos ember belső világát, jelképeit, természetéhez kötöttségét kifejezze.

A domb motivuma itt is központi helyet foglal el. Azekhoz a kópzetekhez társul, mint Guido esetében. Guido, mint idéztük, egy akarta megfesteni a dombot, mintha asszonyt festene. A domb a Fuoco grande hőse számára is jelenti az asszonyt:

"Ime a gyermekkor emlékeiből, az övényeken és dolgozon tulról, a könnyű és fantasztikus emlékeken tulról, mint aki álmodik, megjelent egy sorset és egy hori-

zontot, ami nem a domb és nem a felhő, hanem a vér,  
az asszony, akinek a domb és a felhő csak a jele."

A konturoknak ez az összemosása, az embernek és táj-  
nak azonosulása valamilyen homályos vágyakozás kifejezése  
céljából - ez a vágy nyíltan vagy szimbólikusan kimondva  
az életet jelentő emberi kapcsolatok utáni vágy - ez tör-  
ténik például a *Lavorare stanca* "Incontro" c. versében is.

A *Fuoco grande* hőse faluról kerül a városba, mint  
Guido, s egyetlen barátjához, Giorgiohoz, azért ragaszkó-  
dik, mert vele tud falujáról beszélni. A születéstől fogva  
megváltoztathatatlan sors, a gyermekkor döntő jelentősége  
a falusi-természeti témát kísérő motivumként fogalmazódik  
meg:

"...bárhol is élt egy fiu...valami kialakul benne,  
mely tovább él az időben és megérinti a szívét bárki-  
nek, aki egy multat hordoz a szemében."

Az eleve-elrendeltség gondolatát természetyszerűleg kíséri  
az apátia érzése:

"Gyermekekortól kezdve megértettem, hogy az ember  
boldog lehet anélkül, hogy egy szót szólna vagy az  
ujját megmozdítaná, egyszerűen visszautasítva, hogy  
új dolgokat kívánjon."

Az apátia formailag a "vale la pena?" - "megéri?" -  
kérdés gyakori visszatérésében csucessodik ki, mint a *Lavo-  
rare stanca*-ban is:

"Megéri, hogy a tengerből kiemelkedjen a nap,  
és a hosszú nappal megkezdődjék? Holnap

visszatér a langyos nappal áttetsző fényeivel és úgy lesz, mint ma, s nem történik semmi.

A *Fucco grande* minden formai érdekessége és eredménye mellett közjáték marad a pavesei műben, melynek érett korának kezdetét a *Dialoghi* és *Compagno* jelzik. E két mű ugyanabban az évben születik, s bár sok szempontból valóban az író művészetének két szélső pontját jelentik, egy időben való fogantatásuk nem annyira meglepő. Az ellentétes vonások mellett ugyanis jócskán található bennük egyező motívumú indíttatás. Nemcsak a *Dialoghi* elvont szimbólumai közé szüremlenek be a legaktuálisabb társadalmi kérdések, de a *Compagno* társadalmi és politikai tematikáját is átozinezik a *Dialoghi*ban formába öntött gondolatok.

A *Compagno*ban az író a fasizmus éveit idézi fel. Először és utoljára úgy, hogy nem saját szerepét vizsgálja, s nem saját passzivitását panaszolja vagy igazolja. E regényben lép ki leginkább önmagából. Ami eszmei vonatkozásban igen nagy eredményeket biztosít, formai vonatkozásban, elősorban elbeszélői magabiztosságban viszont egy-két fogyatékoság forrása.

Mivel a szerző filhagy állandó szerepével, lehetségesé válik a szokott helyszín, földrajzi környezet megváltozása, bár ennek is megvan a maga életrajzi háttere: Pablo Torinoból Rómába kerül egy időre, ahogy maga Pavese is.

A cselekménynek Rómába való áthelyezésével nem hiányzik a két város szimbólikus ellentéte állítása sem. Torino megszállottságot, meg-megújuló lelkiismereti krízist, Róma felületeséget, de egyben felszabadulást, feloldódást is



jelent. A csölekmény a Fedeltában felvázolt alaphelyzetből indul /Amelio szerencsétlensége, Pablo elveszi Lindát Ameliótól/, s azt vetíti elénk, hogyan jut el egy kiopolgár a munkásmozgalomig, a tevékeny antifasizmusig. Az elbeszélés első személyben történik, de a fentebb mondottakból következik, hogy más az első személyben beszélő hős szerepe, mint Pavese többi művében. A főszereplő nem azonos magával a szerzővel, legalábbis sokkal kisebb mértékben, mint másutt, így a többi szereplőnek sem pusztán az a feladata, hogy az elbeszélő lelkének vetülete legyen, s szimbólumot hordozzon. Ilyen szerepe bizonyos mértékig Linda és Amelio figurájának van.

Amelio példája indítja el Pablót a mozgalom felé vivő úton, de Linda is Ameliohoz tartozott, míg a férfi el nem vesztette a lábát. Így Amelio valamilyen módon állandóan jelen van. Pablo az 5 gesztusaihoz hasonlítja a magát, amikor társai között megjelenik. Amikor fáradtan fekszik, bénának érzi magát, mint ő. Amikor elhatározza, hogy felhagy a régi élettel, és elhagyja a ráváró trafikot, szintén Ameliora gondol. Amelio az új életet, a többiekért való harcot jelenti:

"Mit a gitár, mondtam. Mit a só és a dohány. Amelio életét folytatni. Mindenki életét."

Amikor Lindától el kell szakadnia, úgy érzi, elveszti a lábát, ~~a~~ mint Amelio:

"Leszállt az este ezekre a korzókra, kigyultak a lámpák, és azt szerettem volna, hogy ez örökké tartson, mert tudtam, hogy a gondolat, hogy el kell válnunk, és nem látjuk többé egymást, levágja a lábamat."

A többi szereplőben a közvetlenül háboru előtti évek földalatti mozgalmi időszakának fel. Ezuttal nem általános emberi magatartási formákat kutat bennük Pavese, hanem politikai igazságokat mondhat ki velük, s azt is igyekszik ábrázolni, hogyan ismerik fel ezeket az igazságokat. A Compagno szereplői is sokat vitatkoznak, s bár a viták nem képezik mindig a cselekvés részét, progresszív szerepük világos. Míg a legtöbb pavesei regényben a kezdő és végpont egybeesik, mert a történet során egy rég eldöntött vagy eldőlő dolog napvilágra kerüléséről van szó, itt a vitákban előre való mozgásnak tanui vagyunk: a főhős alacsonyabb tudati fokról magasabbra érkezik.

"Úra vagy annak, hogy megmozdítod egy ujjad? - magyarázza Pablónak egy munkás -. Dolgozhatasz, ha nincs papírod? Adnak neked egy falatot, ha nem hajtsz fejet? Amit, tehetsz az, hogy gitározol...S még csak nem is énekelhetsz, mert megbüntetnek.

.....  
Amit úgy szórakozásból teszek, azt magamtól tehetem. De a fontos dolgok, a dolgok, mik földhöz vágnak, az ő számlájukra történnek."

Pablo a római munkások közt érti meg, hogy kik jelentik a fasizmus, a terror, a társadalmi igazságtalanság elleni harc főerejét.

"A kőművesek és a segédmunkások, kik a hídon dolgoznak, ők azok, akikre szükség van."

Az egyik hős, /Giulianella/, éppen Pablóról szólva arra is rámutat, hogy milyen tömegbázisra támaszkodik, illetve támaszkodhat a fasizmus:

"Ha Pablo visszatér az üzletéhez, akkor otthagy beneteket és fasiszta lesz ő is."

Mint említettük, ahogy halad előre a regény cselekménye, úgy jut Pablo egyre magasabb tudati fokra, szemében úgy válnak egyre világosabbá az osztályviszonyok:

"Mi az, amit a diákok és az urak akarnak? A fasiszták helyére kerülni. Mi pedig, a hordár, Luciano és Giulianella, a családok, melyek tizen vannak egy lyukban, nem számítunk semmit..."

Hogy megbizzunk azokban, akik tanulnak, tanulnunk kell. Hogy megértsük a dolgokat, tanulnunk kell, de nem azokat az ostobaságokat, miket az iskolában tanítanak nekünk, hanem azt, hogyan olvasson az ember újságot, miből áll egy mesterség, a ki parancsol a világon. Azért kellene tanulnia az embernek, hogy lemondhasunk azokról, akik tanulnak. Hogy ne engedjük, hogy füttyüljenek ránk.

Van valaki, aki mindent tudja. De meg kell találni őt, és meg kell érteni vele, hogy mindent megértettem."

Pablo Gino Scarpa személyében találja meg azt az embert, aki érti ezeket az igazságokat. A spanyol polgárháborúból hazatérő Gino Scarpa mondja el az élet értelmét állandóan kutató Favese eszmeileg legnagyobb tisztánlátásáról, legnagyobb magabiztosságról tanuskodó szavait:

"Ha te nem tudnád, hogy állnak a dolgok, nem lennél elvtársunk. De más tudni a dolgokat, és más foglalkozni magunkat. Mindannyian polgárok vagyunk, amikor félünk. És becsukni a szemünket, és nem látni a vihart, ez csak félelem, polgári félelem. Mi más, ha nem ez a marxizmus: olyannak látni a dolgokat, amilyenek, és gondolkodni róluk?"

A Dialoghi dekadensebb motívumai, mint várható, a női főszereplőhöz kötődnek. Az először az Antenati-ban megfogalmazott gondolat - "a nők nem számítanak" - Lindával kapcsolatban megint visszatér. Az, hogy Pablo Ameliotól elveszi Lindát, nem azért nem számít, mert a személyes problémák az eszmei-politikai együvé-tartozással szemben háttérbe szorulnak, hanem azért, mert a nővel való emberi kapcsolatnak Pavesénél általában morálisan és filozófiaiilag nincs jelentősége:

"Többé nem okozott félelmet nekem, hogy éppen Lindát vettem el tőle. Ezen az estén megértettem, hogy a nők nem számítanak."

Pablo a regény végén újra találkozik Lindával. Ez a találkozás bizonyos fókig megtűri a regény gondolati egységét, mert míg eszmei síkon valóban előre való mozognak, tehát folyamatnak vagyunk tanui, addig morális síkon megismétlődnek a mítosz-teremtő Pavesének az előre-elrendeltséget valló, tehát a mozgást, a változást, a haladást tagadó gondolatai:

"Emlékszel arra az estére, mikor a jövővel játszottunk?"

"Az ember nem tudja előre a jövőt - mondtam neki - , csak abból, amit tettél, tudod meg, mit fogsz tenni."

"Ez igaz - mondta -. Az ember mindig azt teszi, amit egyszer már megtett."

Míg a Compagno a háború előtti éveket idézi, emléket állítva azoknak az antifasiszta csoportoknak, melyeket ismert az író, s egyben sugallja a politikai harc, a helytállás értelmét, addig a Ház a domboldalon /Casa in collina/ az Ellenállás hónapjait idézi fel, de nem annyira a harcok-

ról, mint inkább az író akkori hangulatairól számol be. Maga a szerző is ábrándozásnak nevezi a regényt: "Mielőtt hozzáfognék e hosszú ábrándozásnak elmeséléséhez, meg kell mondanom, a történetekért nem hibáztatom a háborút."

A Casa in collina nem tagadja az Ellenállást, hanem direkt módon huzza alá az Ellenállásnak, így a cselekvésnek értelmét, annak az embernek vívódásában, morális küzdelemben, aki nem volt képes részt vállalni a többiek küzdelméből.

A regény külső cselekménye - Corrado élete a Torino környéki dombon, találkozása Cateval, szülőföldjére való visszatérése - szegényes, sőt hijával van az opikai művek cselekményét mozgató bármilyen szokásos konfliktusnak. A történet csak keretbe foglalja Corrado ábrándjait, irányítja belső lelki mozgását, teret ad reflexióinak.

A történet során több valóság-réteg tárul fel előttünk. A legkülönb valóság-réteget a történelmi körülmények, a háború eseményei adják, melyek egyre közelebből érintik Corradot, anélkül azonban, hogy belekapcsolódnának folyásukba. A történet mozgási vonalát éppen az adja, hogy Corrado buvóhelyről buvóhelyre menekül az események előtt. Ilyen buvóhely a Torino környéki villa, a Chieri kolostor, a végül a szülőföld, a Langhe vidéke.

A történelmi események, megtörve ugyan a főszereplő tudatán, a maguk reális arcát mutatják. Látható a szörnyű bombázásokat átélő Torino - az a Torino, melyet Pavese talált Rómából való hazatérése után-, őrtenünk a szövet-

sógosok partraszállásáról, Mussolini bukásáról, szeptember 8-ról, a fasiszta küztársaság megalakulásáról stb, s a maga véres képeiben látjuk az Ellenállás kibontakozását. Sőt Corrado beszélgetéseiben, aki elvben tudja és elismeri a helyes utat, az események történelmileg helytálló, társadalmi-politikai elemzését is megkapjuk:

" - Nem vagy te is fasiszta? - kérdezte tőlem.....

.....  
Mindnyájan azok vagyunk, kedves Cate...Ha nem lennénk azok, akkor fel kellene lázadnunk, bombát kellene készítenünk, vásárra kellene vinnünk a bőrünket. Mert aki hagyja, hogy a dolgok így menjenek tovább, és belenyugszik, az már maga is fasiszta.

- A kormány már nem sokáig bírja,

- Eh, éppen azért bírja, mert mindenki azt hajtogatja, hogy már a végét járja, de senki nem mozditja még a kisujját sem."

Corrado képzelgéseiben, gyermekkori emlékeiben a huszas évek harcainak képei is felmerülnek, akár a Nuovo Ordine felgyújtásának, a munkások szétverésének emlékét idéző Una generazione című versben:

"Ezenben az utcákban, ahol egykor a legtöbbet gürcöltek és a legtöbbet reménykedtek, ahol gyermekkoromban olyan sok vér folyt, most nyugodtan telt a nap. A munkások, az eltiport munkások, ugyanugy dolgoztak, mint tegnap, mint mindig."

Corrado barátai közt találkozunk a munkáosztály különböző képviselőivel, Nandoval, aki a szocialisták érveit, s Ponsoval, aki a kommunisták érveit hangoztatja:

"De azt nem mondd meg, hogy miért mindig a munkásosztálynak kell védekeznie. A munkaadók háborúkkal és terrorral védik az uralmukat. Eltaposnak bennünket, csak úgy boldogulnak."

Maga Corrado is ugyanazt vallja, mint az ellenállók, mint a kommunisták:

" - Nem a németek a bűnösök - mondtam -. A németek csak falugják ezt a kétes, közös vállalkozást, megvonták a hitelt a régi uraktól. Ez a háború sokkal nagyobb, mint amilyennek látszik. Most az történt, hogy az emberek látják, hogyan szűkdösnek el egykori parancsolóik, és nincs aki visszatartsa őket. De jól jegyezzétek meg, nem a németekkel állunk szemben, vagyis nemcsak a németekkel: a régi urakkal van leszámolni valónk."

De Corrado nemcsak maga érzi gyenge pontját, a cselekvésre való képtelenségét, leleplezi őt Cate is:

"Annyi mindent tudsz Corrado...mégsem csinálsz semmit, hogy segítsél."

A korszakról adott körképet, sőt az Ellenállás osztályösszevetésének bemutatását kiegészíti Giorgi néhány vonással megrajzolt alakja. Giorgi először a fasizta háború résztvevője és hűve, a regény végén viszont a partizánok közt találkozunk vele Corrado, s ezzel már a háború utáni konfliktusok is előre vetik árnyékukat:

"Majd ha leszámoltunk a feketékkel...akkor kezdődik a vörösökkel."

A regénynek ez a külső, történelmi valóság-rétege azonban, mint mondtuk, Corrado igazi sorsát alig érinti, bármennyi-

re is érteso a történelmi összefüggéseket. Corrado számára a maga képzelgésai, a dombok, a természet s végül a gyermekkor, szilárdabb arculatu valóságot jelentenek. De a történelem és a legigazabb valóságot, az örök gyermekkort szimbolizáló természet között van még egy réteg, melyet Cate képvisel.

Az elfelejtett, ifjúkori szeretővel való találkozás témáját Pavese már megírta a Famigliá-ban. Mi sem jellemzőbb ennél, hogy ezt a háboru előtt feldolgozott témát szinte változtatás nélkül - sőt ugyanazokkal a nevekkel - átveszi Pavese, s beleágyazza a háboru képeibe. Ezekkel is azt sugallja, hogy az alapvető emberi helyzetek a történelmi körülményektől függetlenek. A Cateval való kapcsolatnak a pavesei mű egészében s külön a regényen belül is megvan a saját jelentősége. Corradonak Cateval szembeni viselkedését ugyanaz a morális gyengeség, az igazi emberi kapcsolatokra való képtelenség, élni-nem tudás magyarázza, mint a történelemtől való elszárákózását. Ahogy a politikai helyzetet meg tudja magyarázni társainak, de maga képtelen bármit tenni, úgy az élet értelmére tudta valaha tanítani Catét - anélkül, hogy ő maga tudott volna élni ezekkel a tanításokkal. Caténak ott a gyermeke, akiért éljen:

" - az járt mindig az eszemben, amit te mondtál egyszer, hogy az életnek csak akkor van értelme, ha valamiért vagy valakiért él az ember...

- Erre is én tanítottam. Valóban ezt mondtam neki.

"Ha megkérdezik, hogy miért élsz - kiáltott bennem valami - mit fogsz felelni?"

"Cate tudja, kiért és miért él, mert van célja az



életének, van még kedve felháborodni, van számára értelme a létnek, és nem tartozik senkinek az életével."

Cate a Fanigliában megmondja Corradinonak, hogy ő a gyermek apja. Corradinonak tehát van még esélye arra, hogy egy gyermek a világához kösse. A Casa in collina Corradoja viszont már nem tudja meg, hogy ő-e a gyermek apja, s azaz, hogy Catét letartóztatják, elvesz az utolsó esélye is. De illúziói így sincsenek: hiába lenne Dino az ő gyermeke, ez sem kötné az emberekhez. Dinot Fonsoók világa vonzza: Corradonak szüksége van Dinora, de Dinonak nincs szüksége őrá. A regény legmélyebb, Corrado számára legjellemzőbb valósággrétege a természet. A regényben ábrázolt természetje Corrado élményi mögött Pavese-nak a mítoszról szóló tanai állnak. Ezen a talajon térnek vissza az író régi témái és szimbólumai:

"...a domb az ön számára nem valami helyet jelentett, hanem a dolgok bizonyos arculatát, egy életformát."

A domb Corrado számára egyben a változatlan, örök gyermekkor világa:

"Számomra a domb még mindig a gyermekkoron, az örömtűzek, a meggondolatlanságok és a játékok hona."

A dombbal kapcsolatban elevenedik fel a mitikus vadságtéma is.

"...s a föld vad, magányos arcot ültött, anilyennek gyermekkoromban láttam. A kertek és az utak mögött, az emberek hajlékai mögött, a lábam alatt a föld ősi, érzéketlen szive loppangott a homályban, bujt meg a szakadékokban a gyökerek alatt, titokzatos dolgok mélyén, gyermekkorom félelmeiben."

A dombokon, a vegetáció vad világában nyer igazolást Corrado elzárkózása: itt van ő otthon. Lejátszódik újra a gyermek és a felnőtt mitikus találkozása, akár a *Colloquio del fiume* szimbólikus meséjében. Corrado Dino helyett saját régi énjében lel fiára:

"Mintha csak gyermekkori magamra bukkantam volna sértődöttségen és bizonytalanságaim és az egyedüllétet kereső szándékaim mélyén, s most örülnék, hogy társra, barátira, fiamra leltem benne. Viszontláttam ezt a földet, hol gyermekkoromat töltöttem. Egyedül voltunk, gyermekkori énem és mostani magam. Ujra átéltem azokat a felfedezéseket, amelyekben valahol az erdők mélyén volt részem... És magamban végtelen beszólásokat folytattam, önmagamnak voltam társa. Ketten voltunk, ketten egyedül."

A vadságnak ebben a világában jól megférnek a halottak, a dombtól, az erdőtől nem idegen a földbeeszívódó emberi vér. De amennyire nem idegenek a halottak, annyira idegenek az élők, mindenek előtt a nők, a szexualitás. Ezért maradt Corrado Caténak is mindig idegen - lelkével mindig a másik világhoz tartozott:

"A nő, a másik nem, a forró titok nem illett bele az erdőbe, zavart bennünket. Én, akit a vízmocások, gyökerek, hasadékok folyton a kiöntött vérre, az élet kegyetlenségére emlékeztettek, a vadon mélyén képtelen voltam arra a másik vérre, arra a másik vad dologra gondolni, amiből az asszonyi ölelés áll."

Az elbeszélő időstrukturája is a valóság a háromas rétegződéséhez igazodik. A történet elmesélőének fiktív időpontja 1944 ősze, alaphelyzete a visszaemlékezés /orron az elbeszélésre különben már teljesen jellemző, hogy a

többi szereplő annyiban kap helyet, amennyiben Corrado ábrázolásai szempontjából szimbólikus jelentőségük van: az elbeszélő - Corrado - annyiban ismeri a dolgokat, amennyiben visszacmlékszik rájuk./

A történet, amire Corrado visszacmlékszik, 1943 nyara és 1944 tavasza között játszódik le. Erre az időpontra esik a főszereplő Cateval való találkozása, majd Torinóból való menekülése. A cselekmény során felmerülő emlékek ehhez az időszakhoz viszonyulnak, de mutat, tehát a jelentől, Corrado lelkétől már idegen elomet, csak az ifjúkor és az ifjúkort idéző Cate jelentenek. Ehhez a multhoz tartoznak a régi tudományos törekvések, a barátok, a vídám esték, az Anna-Máriához fűződő emlékek stb. A gyermekkor viszont, mivel az örök dombokhoz kötődik, a jelen időskorában idéződik fel.

A Casa in collina Pavese első olyan regénye, amely már bizonyos fokig összefoglalja és rendezerezi az író témáit. Azzal, hogy Corrado személyében, bármennyire világosan látható, de eselokvőre kóptelen, a partizán-harcotól elzárkózó hőst állít központba - a turgonyevi "feleoleges ember" új változatát - eszelileg nem tagadja meg az Il compagno-t, pszichológiailag viszont tullépi. Corrado figurájában, mélyen merítve önmagából, morál és tudat ellentétét sikerül ábrázolnia, az eszmében kommunista, esztésneiben viszont polgári hőst.

A Diavolo sulle colline ugyanazon dialzetek közt játszódik, mint a Ház a domboldalon. De Polinak és a három

barátnak történetéből már teljesen hiányzik a történelmi háttér: az író figyelme az élet legáltalánosabb kérdéseire koncentrálódik. A vad és a megművelt természet szimbólumai mögött az élet igazi jelentését keresi - bünt és felelősségtudatot szembeállít. Az elbeszélőnek a csodalelmény monstereiben még annyi aktív szerepe sincs, mint az előző regényben. Társaival az események passzív szemlélője. Az elbeszélő, Oreste, és Pieretto ugyanannak a magatartásnak képviselői különböző oldalait.

Történni csak Polival történik valami /Rosalba vele szemben elkövetett gyilkossági kísérlete, majd a lány öngyilkossága/. A minden bünt megkóstoló, lassan pusztuló, de önmagával szembevívni akaró Poli dosztojevszkiji figurája egyrészt konkrétan a polgári dekadencia, másrészt általában a romlás, az élet fonékát érintő, az élet értelmetlenségére rádőbbenő emberiség képviselője.

Az ő birtokán eltöltött napok arra adnak alkalmat az elbeszélőnek és két barátjának, hogy szembeállítsák magukat egyrészt övele, másrészt önmagukkal és az élettel. A "vad" fogalma Poli személyében társadalmilag negatív értelmet nyer: a greppoi birtok műveletlen földjei képében a dekadenciát jelenti.

"Ez az elhagyatottság, ez a magány a Greppon az ő és Poli elhibázott életének szimbóluma volt. Nem tettek semmit a dombjukért, és a domb nem tett semmit értük. Annyi föld és annyi élet vadon történő pazarlása nem adhatott olyan gyümölcsöt, mely ne nyugtalanság és hiábavalóság lenne. Visszagondoltam a membellői szőlőkre, Oreste apjának kemény arcára. Hogy szeressünk

egy földet, meg kell dolgozni, izzadsággal kell öntözni azt."

Ezen a ponton válik világossá, hogy a barátoknak Oreste szülőházában és Poli villájában eltöltött napjai két ellentétes szellemi kalandot jelentenek. Oreste apjának izzadsággal művelt birtoka Greppo vad vegetációjával szemben a paraszti munka civilizáció-teremtő küldetését szimbolizálja. A paraszti életforma ilyenfajta értékelése egyébként már a Dialoghiból ismert. A Dialoghi ember- és istenmitoszait idézi a vadásznak és a parasztnak, mint a vadnak és civilizátornak szembeállítására is:

"Orestével volt egy vitám a szőlőben: hogy van-e a természetben egy szöglet, egy part, egy műveletlen terület, ahova senki nem tette még a lábát, ahol az idő kezdetétől fogva az esők, a nap, az évszakok, az ember tudta nélkül követik egymást. Oreste azt mondta, hogy nincsenek, nincs egy vízmosás, egy erdőzug, melyet az ember keze vagy szeme nem zavart volna meg. Legalábbis a vadászok...már voltak mindenütt."

De a parasztek, a parasztek, mondtam. A vadászok nem számítanak. A vadász saját vadságát éli. Azt akartam tudni, hogy a paraszt, mint olyan, érkezett-e mindenüvé, hogy a föld volt e már mindenütt kézzel érintve."

A vadság és civilizáció szembeállítása persze a "vad" témájának csupán egyik aspektusa. A vadságnak más jelentései is vannak, mint a társadalmi dekadencia. Jelenti a dolgok ősi mitikus arculatát, melytől az ember - a mozgó emberi test, a vér és a szexualitás - idegen elem. E ponton az elbeszélő ugyanazokat a gondolatokat ismétli,

mint a Ház a domboldalon Corradoja:

"Nem szép egy meztelen test a szabadban. Kényelmetlen noken, sórti ezeket a helyeket."

"Imo egy dolog, mondtam, mit nem lehet elkövetni. Meztelenül lenni egy erdőben és bort inni. Szerelmeskedni sem lehet egy erdőben. Egy erdőben, egy igazi erdőben. A szerelom és az ivás 'civil' dolgok."

A három barát szembonáll Polival, de különböző fokozatot képviselnek. Polit a felületes Pieretto érti meg legjobban. Pieretto, aki sose volt falun, az utakat szereti, nem tud egy helyben megmaradni. Nem érti meg a föld és a domb jelentését.

Vele ellentétben az elbeszélő közelebb van a földhöz:

"Nem irigyeltem az autókat. Tudtam, hogy autóval az ember keresztülmegy egy földön, de nem ismeri azt meg. Gyalog járhat az igazából a földön...Az a különbség, mint nézni egy vizet vagy beleugrani."

De az elbeszélővel, a magányt kedvelő pavonei hőssel szemben Oreste, a céltudatos orvostanhallgató áll közel egy morális értelemben egészséges állásponthez. /"Imo egy paraszt, aki a városban él. Több lelkiismerete van, mint nekünk. Számára az éjszakának nincs más értelme."/.

Mint látható, a regényben nincs tulajdonképpeni konfliktus, vagy cselekmény. Leginkább helyzetek vannak, melyekben a hősök beszélnék. Az igazi hős a szerző. A regény többi szereplője - Oreste, Pieretto és Poli -

azoknak a feleleteknek szimbólumai, melyek a szerzőben a vaddal és civilizációval, a bűnnel és az élet igazi értelmével kapcsolatban egymás mellett élnek. A Diavolo sulle colline-t maga a szerző így értékeli:

"Ez egy új nyelvezet. A dialektushoz és a művelt kalligráfiához hozzáteszi a 'diákvitát'. Ez az első alkalom, hogy valóban szimbólumokat gyökereztetettél meg. Megmentetted a Spiaggiát azzal, hogy ifjakat oltottál belé, akik vitákban fedozik fel az életet, a mitikus valóságot." /Diario/ 335 o.

Kétirányú mozgás jellemző Cleliára, a Tra donne sole hősnőjére. Ő is visszatér a gyermekkor színhelyére - mely ezuttal maga Torino -, de itt már egy új társadalmi osztályba illeszkedik be, mint a római divatcég torinói fiókjának vezetője. Clelia a pavesei magányos hős új változata. Ő nem hajlamból vagy morális gyengeségből vállalja vagy keresi a magányt, hanem azért, hogy elkülönítse magát a "bachanáliától". Új barátnői közül egyedül ő dolgozik: számára a magány és a munka együttesen az a megoldás, amit Rosetta már csak az öngyilkosságban talál meg. /"Rosetta esztelen volt, de ő a dolgokat komolyan vette...egyedül akart maradni, el akarta szigetelni magát a bachanáliától."/

Az egyik oldalon a tudatosan vállalt magány és a munka, a másik oldalon az öngyilkosság - ez a Tra donne solé-ban kínált alapvető alternativa.

De Clelia számára a munkának más aspektusa is van, ami a Lavorare stancá-val szemben, ahol a munka sokszor

egy a megaláztatással /ld. Disciplina/, új szint ad:

"A munkában megmutatjuk magunkat, a munkában nehéz másnak lenni, mint vagyunk."

A Clelia és Rosetta személyében kínálkozó morális alternativa mellett Clelia és a torinói "haute" szembeállításával a regénynek konkrét politikai és társadalmi mondanivalója is van. Mig Poliban elég elvontan ábrázolja az író a dekadenciát, addig a torinói előkelő társaság rajzában igen sokoldalúan érzékelteti a polgárság rossz közérzetét:

"Molina, aki éppen azt mesélte nekem, mennyire erősen előveszi néha az undor - nem ettől vagy attól, egy estétől vagy egy évszaktól való hányinger, hanem az élettől, mindentől és mindenkitől, az időtől való csömör, mely oly gyorsan mulik és sohasem halad - Molina meggyújtott egy cigarettát..."

"Minden dolog egyforma, az ágyak, az ablakok, az emberek, akik egy éjszaka velünk alszanak."

A regényben érződő rossz hangulat, amiért Antonioni tulajdonképpen filmet készített belőle, nem általános életuntságot jelent, nem sugallja általában az élet értelmetlenségét - kizárólag egy osztály válságára utal, s ez a válság is a konkrét történelmi körülmények, a háboru utáni állapotok hátterével vetitődik előnk. A kommunista Becuccio szerepeltetése még inkább jogossá teszi ezt a megállapítást /ld. Febo és Becuccio vitája a szabadságról/.

A megszokott témáit - pl. gyermek-komplexum - most ennek a problematikának rendeli alá az író. Clelia azért



nem megy férjhez, hogy megőrizze magányát, mely egyet jelent a szabadsággal. S bár a többi Pavese-hőshöz hasonlóan megvan benne is a gyermek iránti nosztalgia, nem akar gyermeket:

"Ha egy asszony gyermeket szül, többé nem lehet önmaga. El kell fogadni annyi dolgot, igent kell mondani. És megőri, hogy igent mondjunk?"

1948 május 13-i naplójegyzetében a következőket javasolja magának az író:

"Összegyűjteni minden tipikus szituációt /ezért születél/:

erőszak és vér a mezőkön

ünnepek a dombon

sóta a hegygerincen

.....

szerencsére sok van belőlük."

1949. november 26-án ezt írja a megjegyzés fölé: "Nem ez a Luna e i falò témája?"

A Luna e i falò valóban a tipikus pavesei helyzetek gyűjteménye, az Életmű összefoglalása. Az elbeszélő külső formájában a Pavese-hősök leggyakoribb kalandját, a hazatérést, valóságsemlőletben az író kedvenc megismorósi formáját, a visszaemlékezést, tartalmában pedig az eddigi elbeszélő művek legfontosabb témáit, az antifasizmust és Ellenállást, valamint a mítosz gondolatköréhez tartozó problémákat, gyermekkor, stb. ismétli.

Anguilla számára, inkább mint Corrado, Clelia, stb. számára, a tájak, a személyek, a tapasztalatok valami más-

nak a szimbólumai. A platóni típusu anamnézis során, a Nutoval való beszélgetésekben, a régi helyek bejárásával, az elfelejtett ismerősök sorsának felderítésével, önmagát fedezi fel. Visszatérésével bezárul egy kör, melyben többé nem az egyes események valóságos időrendje számít, hanem az egyes tapasztalatok mondanivaló szerinti együtvértartozása.

Igy jelen és múlt között állandó megfelelés, áttűnés van, mely az elbeszélésnek igen bonyolult időstrukturát ad. Hogy lássuk, milyen elvek vezetik az írókat az elbeszélései sorrend megválasztásában, s így megértsük az egyes szimbólumok helyét, próbáljuk rekonstruálni az előadott események valóságos időrendjét, megjelölve, hogy melyik fejezetben történik rájuk utalás.

A múlt:

- 1./ A tizenhároméves Anguilla, aki eddig leleneként Padrinoónál nevelkedett anganinollai tanyán, Ser Matteo családjához kerül a morai tanyára. Ser Matteo két nagyobbik lánya, Ireno és Silvia, ekkor 18-20 éves, Santa éppen megszületett.

/XIV. fejezet/

- 2./ Anguilla beleilleszkedése a Morán folyó életbe. Először hall Nutoról. Csavargás közben eljut a saltói házhoz, ahol Nuto apjának asztalos műhelye van.

"Nuto apja ujcágot is olvasott."

/XV. fejezet/

- 3./ Anguilla kamaszkora Morán. /Sajátmaga összehasonlítása és azonosítása Cintoval, Valino gyermekével, aki most az 6 gyermekkorá színhelyén él.

/XVI. fejezet/

- 4./ Első találkozás Nutoval. Santa még alig tud járni.

"Hallgatni ezeket a beszélgetéseket, Nuto barátjának lenni, őt ilyennek ismerni, azt a hatást keltette bennem, mintha bort innék, vagy muzsikát hallgatnék..."

Nuto volt, aki megnondta nekem, hogy vonattal mindenhova eljut az ember, és amikor a sineknek végük van, kezdődnek a kikötők..."

/XVII. fejezet/

5./ Sor Matteo 50 lira fizetést ad a serdülő Anguillának.

/XVIII. fejezet/

6./ Nuto játéka.

Émlék a szőke Ireméről és a gyermek Santináról.

/XX. fejezet/

7./ Irene és Silvia gyengesége. Van olyan tárcacég, ahova ők sem juthatnak be.

/A genovai grófnő Nidoba való érkezése./

Egy Szt. Iván éji ünnep máglyákkal.

/XXII. fejezet/

8./ A két lány szerelmei. Arturo, Anguilla ekkor 16 éves.

/XXIII. fejezet/

9./ Anguilla a Buon Consiglio-i ünnepre kíséri a két lányt. Ekkor 17 éves.

/XXV. fejezet/

10./ Anguilla utolsó éve Morán.

A nidoi vacsora, ahová a lányok meghívást kapnak.

Irene szerelme Cesarinóval.

Silvia szökése Matteo di Crevalcuoró-val.

/XXIV. fejezet/

11./Silvia örültségei Matteóval.

Irene tifuszbba esik.

/XXV. fejezet/

12./Irene gyógyulása.

Matteo elhagyja Silviát.

Nuto katonának megy.

Silvia szerelme a milánói Luglival. Teherbe esik.

/XXVIII. fejezet/

13./ Silvia halála.

Irene házassága Arturoval.

Anguilla katonának megy.

/XXIX. fejezet/

14./ Anguilla katona Genovában.

Szerelme Teresával /aki Silviára hasonlít/.

"Megértettem, mi az, hogy kapitalisták."

Letartóztatják barátait /Cerreto, Guido, Remo/.

Amerikába megy.

/XXVI. fejezet/

16./ Anguilla Amerikában.

Szerelme Rosanne-nal /Rosanne rekedt hangja/.

Apaság-komplexum.

"Gyakran gondoltam arra, miféle gyerekek is származtak volna tőlünk kettőnkől...Mindeketten ki tudja, honnan jöttünk, s az egyedüli út, hogy megtudjuk, kik vagyunk, mi van valóban a vérünkben, ez lett volna."

Rosanne elhagyja.

/XXI. fejezet/

16./ Amerikai emlék. A bubbioi emberrel való találkozás, aki Nutoról mesél.

/III. fejezet/

17./ Amerikai emlék. Éjszaka a sivatagban.

/XI. fejezet/

18./ Santa története /Nuto a történetek helyén, a dombon meséli el. "Akkor ugyanazt a mai utat tettük meg."/

Santa kémkedik.

A partizánok kivégzik. Holttestét máglyán égetik el.

/XXXII. fejezet/

A jelen:

19./ Langhebe való visszatérés.

"Van oka, miért ebbe a faluba tértem vissza, nem pedig Canellibe, Barbarescoba vagy Albába..."

"Egy szülőfalu azt jelenti, hogy nem vagyunk

egyedül, s tudjuk, hogy az emberekben, a növényekben, a földben van valami, ami a tiéd, ami vár téged akkor is, ha messze vagy."

/I. fejezet/

20./ Madonna d'agosto ünnepe a faluban.

Nuto bemutatása.

Nuto: "A te apád te vagy."

/II. fejezet/

21./ Beszélgetés Nutoval a kommunistákról /Ghigna/.

"Olyan kommunistákra lenne szükség, akik nem tudatlanok, hogy ne feketítsék be a nevet."

"A kés a kezetekben volt."

/IV. fejezet/

22./ Anguilla járja a vidéket. /Mint a Mari del Sud

cuginoja: "kezeit hátratéve"./

Első találkozás Valinoval. Gaminella.

/V. fejezet/

23./ Találkozás Cintoval.

"Különös, mennyire megváltozott minden, s mégis minden ugyanaz."

/VI. fejezet/

24./ Cinto élete Gaminellán.

/VII. fejezet/

25./ Találkozás a lovaggal.

/VIII. fejezet/

26./ Beszélgetés Cintoval. Szt. Iván éji máglyák.

"Gyújtottatok az idén máglyákat?"

"Az öregek azt mondták, hogy esőt hoz...Apád gyújtott máglyát? Szükség lenne ebben az évben esőre...Mindenütt meggyújtják a máglyákat.

Nuto a hold és a máglyák metaforájának hordozója:

"Márpedig, mondta ő, nem tudja, hogy a hó vagy a szikra az oka, vagy hogy a nedvek felébrednek, de tény, hogy minden vető nedvdusabb, élettelibb termést ad ott, hol máglyát gyújtanak."

"A hold...erővel hinni kell benne...Még az oltások sem fognak, ha nem a telihold elő napjaiban végzik el őket."

**/IX. fejezet/**

**27./** Miért nem házasodott meg Anguilla Amerikában.

Valinonak Cintoval való bántamódja /"ennek a vi-  
gasztalan életnek dühe"/.

Canellibe utazás. "A dombokon az idő nem mulik."

**/X. fejezet/**

**28./** A két gaminellai holttest.

**/XII. fejezet/**

**29./** A temetés.

"A felszabadulás napjától kezdve - attól az áhi-  
tott április 25-től kezdve - minden csak rossz-  
szabbodott."

**/XIII. fejezet/**

**30./** Cinto a szállodában /a kés odaajándékozása/.

"Magamat szerettem volna újra megtalálni"

Motivum a Mari del Sudból: "Canelli ünnepei  
mindig híresek voltak."

**/XIX. fejezet/**

**31./** Valino vége. Családját megöli, felgyújtja a házát

/újra a máglya képe/, öngyilkos lesz.

**/XXVII. fejezet/**

**32./** Cinto Nuto házában.

Séta Nutoval ott, hol lejátszódott Santa törté-  
nete.

A regényt természetesen még több kisebb jelenetre le-  
het bontani, s így az időrendet még precízebben meg lehet  
állapítani. Megelégedtünk azzal, hogy az egyes fejezetek-  
ből a legfontosabb jelenetet vagy eseményt emeljük ki s  
ezek segítségével állapítsuk meg a fejezetek időbeni sor-  
rendjét. Egyben kommentár nélkül csatoltuk az egyes jele-  
netekhez kapcsolódó legfontosabb motivumokat, melyek már  
önmagukban is megmutatják, hogy a pavesei mű végső szin-  
téziséről van szó /Langhe, antifascizmus, Ellenállás, a  
mindent tudó Nuto, civilizáció-vedtség, paraszti hiedelmek,

mitoszok, ünnepek, apaság-komplexum, mitizált gyermekkor, dombok/.

A rekonstrukcióból kitűnik, hogy az események valóságos időrendje jelentősen eltér az elbeszélés sorrendjétől. Egy XIX. századi vagy pl. du Gard típusú író e rekonstrukció szerint mesélné el Anguilla életutját, míg figyelmét az olyan külső tényekre összpontosítaná, mint Sor Matteo családjának szétválása, Anguilla genovai katonáskodása, stb. megmutatva ezek szerepét a hős jellemének kialakulásában. De Pavese mitosz-elmélete szerint minden adott, illetve Anguilla esetében, akinek nem voltak szülei, s nincsen gyermeke, egyenesen megfajlásra váró titok a jellem, hogy ki is ő tulajdonképpen. Szintén a mitosz-felfogás következtében az események, mint időben kifejlődő folyamat, történetiség állomásai, lényegtelenek: úgy fontosak, mint egy lényegében változatlan, mélyebb valóság szimbólikus megnyilvánulásai. Rekonstrukciónk megmutatja, hogy itt az időnek alapvetően két vonulata van: a múlt, mely tartalmazza Anguilla emlékeit és Nuto beszámolóit, s a jelen, mely Anguillának kéthetős otthoni látogatását üleli fel.

A jelen az alapvető tények ismétlődését, megkettőzését hozza: Anguilla új tapasztalatai olyanok, mintha azok is az emlékvilághoz tartoznának - így a regényben megjelenített valóság teljesen az időtlenség szférájába kerül.

Az elbeszélés sorrendjét az a szempont alakította ki, hogy az alapvető tények ritmikus rendben ismétlődjenek, s az elbeszélés egész menetén átívelő hidat alkot-

sanak /Beszélgetés Cintoval és Nutoval a Szt. Iván éji ünnepekről és máglyákról a IX. fejezetben - egy régi Szt. Iván éji ünnep leírása a XII. fejezetben; Nutoval való beszélgetések a múltban - Nutoval való beszélgetések a jelenben; Anguilla gyermekkora - Cinto gyermekkora./.

Mind a múlt, mind a jelen szála a Szt. Iván éji tűzek többszöri említése után egy-egy igazi máglyánál végződik: Valino lángokba kerülő házánál és Santana máglyájánál.

Az ismétlődő események az ünnepek váltakozásához, az évszakok, a hold, a föld rituáinak örök körforgásához igazodnak. Ezt a folytonosságot az emberek cselekedetei, a történelmi viharok nem befolyásolhatják. Maga az elbeszélés ideje is az időn kívüliséget fejezi ki, a mondatokban előforduló leggyakoribb igeidő az imperfetto:

"Era strano che tutto fosse cambiato eppure uguale. Neppure una vite era rimasta delle vecchie, nemmeno una bestia, adesso i prati erano stoppie e le stoppie filari, la gente era passata, cresciuta, merta; le radici franate, travelte in Belbo - eppure a guardarsi intorno il grosso fianco di Gaminella, le stradatte lontane sulle colline del Salto, le aie, i pozzi, le voci, le zappe, tutto era sempre uguale, tutto aveva quell'odore, quel gusto, quel valore d'allora."

Mint említettük, a természeti és paraszti világ metaforizálásával a Luna e i falò egy olyan ciklust zár le, mely a Paesi tuoi-jal indult el. De míg a Paesi tuoi metaforái tele voltak aggodalommal, boldog feszültséggel, itt a metaforák a dolgok örökös körforgásába való belenyugvást, a megújuláshoz szükséges áldozatok elfogadását jelentik.



Pigyelomre móltó a Paosi tuoi és a Luna e i falò tragikus kifejlődésének hasonlósága, mégis a különbségekre kell inkább felfigyelni. Míg a Paosi tuoiban a tragédia közvetlenül az elbeszélő szeméi előtt játszódik le, addig itt Valino tettéről az amugyis mitikus jelentőségű Cinto beszámolójából értesül a főszereplő. Maga a tragédia, az elhamvadó ház és Valino öngyilkossága, a Dialoghiban annyiszor leírt emberáldozat változata, melyet a föld a megújulás érdekében megkövetel. /A máglyák ilyen hatásáról nem egyszer osik célzás pl. éppen a Nutoval folytatott beszélgetésekben/.

Bár az emberek eszelekedetei, a történelmi és politikai események a természet örök erőivel, a paraszti világ folytonosságával szemben külső, felületi jelenségek, nem szabad abba a hibába esnünk, hogy ne ismerjük el a regényon belül meglévő bizonyos önálló szerepüket is. Az Ellenállásról és a kommunista mozgalomról pl. Ghigna idézőóóóval vagy a holttestek megtalálásával kapcsolatban adott beszámolók nem jelentenek a regény testéből idegen szövetet. A természet, a föld által megkívánt mitikus jellegű áldozatok /Valino, de még inkább Santa esetében/ a nyomorból és a társadalmi körülményekből is következnek.

Bár Nuto személyének kettőssége /ő az élet titkait, így a társadalmi viaszázóságokat is jól ismerő o egyben leleplező bölcsesség, de egyben a paraszti babonák képviselője is/ bizonyos helyeken problematikusá teszi a regényt, a Luna e i falò mégis Pavese elbeszélő művészetének csúcspontja, mert az író a Ház a domboldalon tapasztat-

latai alapján a természetről, az örök dolgokról, az élet-ről, halálról, megújulásról alkotott víziójába egységesen bele tudja illeszteni a konkrét történelmi szituációt, melyben él.

Pavesse egész elbeszélő művészetének egy sajátosan új regénystruktúra és elbeszélői nyelvezet kialakításán túl a mondottak alapján az a jelentősége, hogy ciklikusan át-öleli és tükrözi hazája történetének egy szakaszát. Ez a modern európai irodalmon, de főleg az olasz irodalmon belül egyedülálló eredmény, mert voltak ugyan grandiózusabb vállalkozások, /mint pl. a Pratolinaié/, de ezek csonkák és művészi szempontból egyenetlenek maradtak.

Regényeinek ezt a jelentőségét magánál Pavesénél nem lehet pontosabban összefoglalni:

"Befejezted a te idő történelmi ciklusát: Carcere /származottak antifasizmusa/, Compagno /földalatti antifasizmus/, Casa in collina /Ellenállás/, Luna e i falo /utó-Ellenállás/." /Diario/ 335 o.

Jegyzetek

/IV. fejezethez/

- 1./ "Lent volt a tenger, egy messzi, elmosódott tenger, mely még ott ködlik minden melankóniám mögött. Kopár és lapos parton volt vége minden földnek, és egy bizonytalan végtelenségben. Voltak napok, hogy a kavicsokon ülve, a tenger horizontján tömörülő follegeket bámultam, bizonyos megértéssel."
- 2./ "Egy csónak árnyékában ülve megláttam a számozott munkást. A domb felé nézett, a falak sziklás-fehér csúcsára, ahol a falu régi része volt. Mintha elvakította volna az ég fényessége, mely könnyűvé tesz, és elborít minden dolgot...Homlokára huzott szemellenzős sapkában volt, és gesztenyeszínű, könnyűen kopott, térdén alaktalan ruhában."
- 3./ "Akkor a ködös levegőben elért egy hang, mely már nem a folyó volt. Messziről emelkedett föl, ama mezőkön túlról, a felhőkön túlról - egy dombból és szőlőből való hang, olyan, mint egy tompa kórus."
- 4./ "...nem különbözik semmiben egy kőtől, egy fatörzstől."  
"...a víz és nap már kifényesített és betakart, és ebben is megérteni vélem, hogy a természet nem viseli el az emberi meztelenséget, és minden eszközzel azon igyekszik, hogy mint a holttesteket, magához hasonlítsa."  
"Nem tudnám elmondani, amit látok és hallok. A szavak, ez nem más, mint fű, gyökerek, kövek, mozgás, ragyogás."
- 5./ "Arra gondoltam, hogy apám úgy létezik, mint valami vad dolog."
- 6./ "Az aszonyok hozták világra apámat, de volt valami ennél antikabb benne, titokzatosabb és örökre eltemetett. Akarom mondani, egy kamasz."
- 7./ "Hozzám hasonlóan apám sem azért jött a városba, hogy

bezárkózzon az iskolába, hanem azért, hogy szerencsét próbáljon. Vadon jött ide, és nem változott."

"Talán ő is az ismeretlent, a vadat kereste a városban."

8./ "A muskátlik azonban, miket Sandiana az ablakban tartott, nekem városnak tündek."

9./ "Sandiana eljött egy szép napon, hogy volünk éljen, mégsem emlékeztem úgy róla, hogy korábban nem volt. Azokban az időkben csak azt tudtam, semmi sem kezdődik máskor, mint holnap."

10/ "Gisella már a kuttal szemben volt, és kiakasztotta. Én, akár Ernesto, hagytam, hogy felhuzza a vizet, majd együtt odalóptunk inni. - Egyszerre csak egy -, mondta Gisella, míg a másik kettő lefelé fordított vasvillával megállt arrébb. Ime, leugranak a szekérről - Talino és Galles. Előre lépnek, mint két részeg, elsőnek Talino, szalmával a fején és vasvillával a kezében... Azt mondja: - adj innom -, s a vödörre veti magát és beletemeti az arcát. Gisella elkapja előle a vödört és rikbál: - Nem, így bepiszkítod a vizet -, Talino állati szemeket meresztett, s egy lépést hátraugorva, nyakához vágta a villát. Mindenkitől mély sóhajjal hallok, Hilota az udverből kiabál: "Várj", majd Gisella leejti a vödört, hogy a víz elönti a cipőmet. Azt hittem vér, és hátraugrom, Talino is ugrik egyet, s halljuk Gisellát, hogy hörgő: - Madonna! - és köhög, s lehull nyakáról a villa... Gisella köhögött és hányt, s az a sár fekete volt."

V. fejezet

/Függelék/

- Pavese a gondolkodó és politikus -

/Dekadencia és haladószellem/

Pavesében, aki "versben és prózában parasztokkal, munkásokkal, kubikosokkal, rabokkal, munkásnőkkel, suhancokkal vitatkozott azokban az időkben, amikor az olasz próza 'önmagával folytatott kimerült beszélgetés' és a költészet 'szenvédésteli csend' volt" - Pavesében, aki megalkotta korának "történelmi ciklusát", a dekadencist kell-e látnunk?

Életművének történeti áttekintése és az egyes művek konkrét elemzése után e kérdésre tagadólag kell válaszolnunk.

A pavesei életműnek vannak dekadens vonásai, de a kor igazi problémáinak művészi tükröződése, a pozitív erők tudomásulvétele a döntő ott is, ahol a dekadencia erősebben érződik. Corrado mellett ott van Fonso, Clelia és Rosetta mellett ott van Becuccio.

Pavese akkor "dekadens", amikor hősei nem tudnak legyőzni bizonyos polgári ösztönöket, s a magányt nem elkerülhető csapásnak, hanem szükséges létformának tartják, mint Corrado; vagy amikor a mítosz irracionális tartalommal telik meg, s az eleve elrendelésnek, a dolgok válto-

zatlan arculatának hangsúlyozásával a cselszövés értelmetlenségét, az emberi élet hiábavalóságát sugallja, mint a Dialoghi egyes helyein.

Pavesse akkor a legproblematicusabb, amikor az így felfogott mítoszt és a társadalmilag haladó mondanivalót egy hősből igyekszik összeegyeztetni, mint Nutoban.

Ha a magány és a dekadencia nem mint az író hangulata, világnézete, hanem mint társadalmi valóság, ábrázolt jelenség, egyezőval mint téma jelentkezik, akkor a mű progresszív szerepe elvitathatatlan. /Diavolo sulle colline, Tra donne sole/.

A dekadens vonások inkább jelentkeznek az író szépírói tevékenységén kívül: naplójában és a mítosz-problematikát feldolgozó elméleti írásaiban. De a napló-író, a mítoszból elmélkedő Pavesén kívül van egy társadalmi elkötelezettségű harcosan politikus, kommunista Pavesse, aki az Unitában közölt cikkeivel az írói felelősségtudat szép példáját mutatta, és ma is megszívlelendő gondolatokat vetett papírra.

Bár a napló és az újságcikkek nem tartoznak a szorosan vett életműhöz, az írói portré megrajzolásakor nem hagyhatók figyelmen kívül.

A napló életrajzi jelentőségű vagy műhely-jellegű passzusaira már támaszkodtunk, ezuttal azt a réteget szeretnénk áttekinteni, mely a gondolkodó Paveséről adhat utmutatást.

A gondolkodó Pavese inkább moralizál, mintsem filozófál. S mivel elmékedései nagyrészt az öngyilkosság körül mozognak, s főleg magánéletét érintik, a Naplóban nem is fedezhetünk fel összefüggő gondolatrendszert. A legtöbb idézett kedvenc gondolkodói is inkább moralisták, mintsem egy filozófiai gondolatrendszer képviselői /Vico, Dosztojevszkij, Kierkegaard/.

Mint láttuk, az előző fejezetekben, Pavest az öngyilkosság nemcsak mint saját élete problémáinak egyetlen megoldása, hanem mint filozófiai probléma is izgatja. Az öngyilkosság, mint filozófiai probléma, erősen egzisztencialista színezetet kap Naplójában:

"...öngyilkosnak lenni azt jelenti, hogy azt kívánjuk, halálunknak legyen egy jelentése, a legnagyobb választás, összetéveszthetetlen aktus legyen." 1./

"Miért nem keresi az ember az önkéntes halált, amely a szabad választás aláhúzása lenne..." stb. 2./

Pavese, amikor moralizál, többször igyekszik meghatározni magának az erkölcsi tudatnak helyét és jellegét:

"Az 'esztétikai érték', az 'erkölcsi lényeg', az 'igazság fénye' nem taníthatók - mindenkinek magában kell őket megteremtene. Abszolútak, tehát időn s így társadalmon kívüliek." 3./

Az "esztétikai érték", az "erkölcsi lényeg", az "igazság fénye", mint látható, itt erősen idealista, egzisztencialista módon fogalmazódik meg. Pavese máshol Bergsonra támaszkodik, ha morálról beszél:

"Az erkölcsi ideál kollektív fogalom. Az egyénnek nincs erkölcsi ideálja, mert a maga abszolút-niveltában /örök jelenlevőségében/ nem alkalmazkodik valamilyen normához, hanem van." 4./

Amikor Kantot elutasítja, Krisztusra és Dosztojevszkijra hivatkozik. A dolgok iróniájából fakad viszont, hogy Sartre majd éppen abban tekinti Dosztojevszkijt gondolatmenetének kiindulópontjául, amiben Pavese Kantot elutasítja /"ha nincs isten, minden megengedhető"/:

"Idiota és mocskos Kant - ha nincs isten minden megengedhető. Elég a morálból. Csak a könyörület ismerhető el. Krisztus és Dosztojevszkij. Minden más ballaszt." 5./

Pavese regényhőseinek alapvető magatartása a passzív szemlélődés. Ez egyrészt az író hajlamából, másrészt filozófiájából ered. A cselekvő és szemlélődő életforma ellentéte sokat izgatja, s ebben régi hagyományt folytat. De míg a passzivitásra ítélt Leopardi, talán mert éppen maga meg volt bénítva, a cselekvő hősnek adja a pálmát, addig Pavese elfogadja a saját passzív helyzetét, sőt általános jelentőséget tulajdonít neki:

"Ebben a században való jelenlétnek egyik jelentőse lehet az a küldetés, mely meghazudtolja azt a Leopardi-Nietzsche-féle mítoszt, hogy az aktív élet magasabbrendű, mint a szemlélődő." 6./

De nemcsak a moralizáló Pavese-t fűzik szoros szálak különböző egzisztencialista jellegű filozófusokhoz, sokszor más gondolatain is rajta van bizonyos egzisztencialista bélyeg:



"Semmiféle aktivitásban sem jó jel, ha a kezdetkor megvan a sikerülni-akarás mániája. Minden aktivitás technikáját önmagáért kell elkezdni és szeretni, mint ahogy az ember szeret élni, hogy éljen."7./

Pavese saját írói munkáját konok megszállottsággal végezte, s szenvedélyesen foglalkoztatta e munka technikája is. Aktivitásának öncélúságát cáfolja egész életműve. Hogy a cselokvót filozófiailag mégis öncélúnak tekinti, életfilozófiájának szintén egzisztencialista jellegét kölcsönöz, s egyben emlékeztet például egy Sartre által is megfogalmazott gondolatra: "Hogy munkához lássunk, nem kell a remény."8./

Pavese az egzisztencialisták elődjai közül Kierkegaard-t, Bergson-t, Dosztojevszkijt idézi. Arra, hogy magát Kierkegaard-t olvasta volna, nincs adat, de részletesen kijegyzetelt több művet, mely a dán filozófus munkásságával foglalkozik. /Przywara: Das Geheimnis Kierkegaards; Leon Chestov: Kierkegaard et la philosophie existentielle./ Első helyen emel ki ilyen és hasonló idézeteket:

"Le commencement de la philosophie n'est pas l'étonnement comme l'enseignaient Platon et Aristote, mais le désespoir." /235 o./

Dosztojevszkijből a szenvedést elfogadó s a szenvedést hirdető Dosztojevszkij öröklői, s ennek kapcsán maga is minduntalan úgy ír a szenvedésről, mint az életnek morális szempontból nélkülözhetetlen, s egyben leküzdhetetlen járulékáról:

"A szenvedés elfogadása /Dosztojevszkij/ lényegében egy módja annak, hogy ne szenvedjünk." 117 o

"A dosztojevszkiji felfedezés abban áll, hogy az ember megszűnik szenvedni, ha elfogadja a szenvedést. És úgy tűnik, csak úgy lehet elfogadni a szenvedést, ha feláldozzuk magunkat." 117 o. /15. október 1938/

"Amikor szenved az ember, azt hiszi, hogy a körön kívül a boldogság létezik; amikor nem szenved az ember, tudja, hogy ez nem létezik..." 117 o. /19. okt./

"Hogy ne szenvedjünk, meg kell győződni arról, hogy minden szenvedés. Leopardinak boldog élete lehetett." /123 o./

A szabadság kérdésében már különböző megnyilatkozásai vannak, bár kezdetben ezt a kérdést is metafizikusan vizsgálja meg:

"Mindon, amit nem tudunk magunk megoldani, csökkenti szabadságunkat. A páciens az orvos kezében, olyan, mint a társadalom a megmentőnek - hősnek vagy párt-nak a kezében."

/Diario/ 167 o.

"A gazdaságilag teljesen ellenőrzött és ugyanakkor szellemileg teljesen szabad társadalom, ez ellentmondás."

/Diario/ 167 o.

Ezt a kommunista szabadság-ideállal szemben hangoztatott kételyt még a metafizikusan, a polgári demokrácia talaján elképzelt szabadság-eszme sugallja. Később a szabadság kérdésében már megvédi a Kommunista Pártot a polgári értelmiség támadásaival szemben, bár csak elvétve tesz tanuságot arról, hogy teljesen megértette a dialektikus, hegeli-marxi szabadság-eszmét. Így vitatkozik a polgári értelmiségiekkel:

"Az értelmiségieknek, akiket elválaszt a Kommunista Párttól a szabadság kérdése, meg kellene kérdezniük maguktól, mit szándékoznak tenni azzal a szabadsággal, mely annyira izgatja őket. És akkor meglátnák, hogy - leszámítva a restséget, leszámítva mindegyikük be nem vallott érdekeit /kényelmes élet, partatlan álmódzások, elegáns szadizmusok / - nincs követelés, melyre a Kommunista Párt kollektív választától eltérő feleletet adnának."

/Diario/ 297 o.

Azt a kérdést, melynek egzisztencialista megválaszolására szintén nagy lett volna a csábítás, Pavese mind műveiben, mind naplójában más szempontból tárgyalja: szerinte a magány nem az emberiségre kiszabott végzetes és megváltoztathatatlan ítélet, nem a kommunikáció általános lehetetlensége. Számára a magány olyan csapás, melyet el lehet háritani, bár főleg magánéletéből származó okok miatt sokszor pesszimista ebben a kérdésben is: pl. a Naplóban leírt gondolatot - "aki nem menekül meg magától, azt senki sem mentheti meg" - a Tra donne solo hősnője is szó szerint átveszi, ami azt mutatja, hogy az íróban mélyen élt a kétségbeesés és a kétely. De Cleliát, mint a többi Pavese-hőst általában, meghatározott társadalmi körülmények készítetik arra, hogy elvből váljanak magányosokká. Pavese naplójának pesszimista, irracionalista hajlandóságot eláruló, idealista filozófiai hatásokat tükröző megjegyzései főleg a háború idejére, ezen belül is 1943-45-re s életének utolsó éveire esnek.

A Felszabadulás után, miután belépett a Kommunista Pártba, s alkalma nyílt igen aktív közéleti szereplésre is, életének legpozitívabb szakasza következik. Ezt a

magasra csapó alkotókedv, s a nagy jelentőségű művészi eredmények mellett, egy sor megnyilvánulása tükrözi. 1945 után írt cikkei nemcsak arról tanúskodnak, hogy behatóan foglalkozott a marxizmussal, de arról is, hogy helyesen látta hazája konkrét problémáit, a demokrácia és a munkásmozgalmak során következő feladatait, s az irodalomnak az osztályharcban betöltött szerepét.

A Felszabadulás után az elsők közt csatlakozott ahhoz a táborhoz, mely Itália szellemi megújulásáért, egy új humanizmus megteremtéséért szállt sikra. Ebben a harcban az olasz szellemi élet legkiválóbb képviselői vettek részt, de legelsőnek talán Pavese kötelezte el magát "Visszatérés az emberhez" /*Ritorno all'uomo*/ című cikkével, mely az *Unità*-ban 1945 május 20-án, tehát nem egészen egy hónappal a Felszabadulás után jelent meg.

Pavese ebben a cikkében az onnyszor kompromittált, hitelüket vesztett szavakat szeretné jogaikba vissza helyezni. Azokat a szavakat, melyeknek társadalmi funkcióját egyes filozófiai irányzatok vitatják azóta is. Az író számára a szó olyan eszköz, mellyel nem lehet visszaélni, mely nem üres szimbólum, mert mögötte az élet valósága áll:

"A szavak a mi mesterségünk...A szó kényes dolog, engedetlen és élő, de az emberért van és nem az ember érte. Mindannyian érezzük, hogy olyan korban élünk, melyben a szavakat vissza kell vinni annak az időnek szilárd és méztelen tisztaságához, melyben az ember megteremtette őket, hogy szolgálják őt.....

A mi feladatunk nehéz, de ólő...Emberek várják a mi szavainkat, szegény emberek, mint mi, amikor elfelejtjük, hogy az élet küzdelem. Keménységgel, de bizalommal hallgatnak majd minket, kézen arra, hogy testet adjanak a szavainknak, melyeket mondunk nekik. Megeszelni őket annyi lenne, mint elárulni őket..."

/La lett. am./219 o.

Az új humanizmus, "az emberhez való visszatérés", a magány legyőzésében áll. Itt nincs szó arról, hogy aki nem tudja magát megmenteni, azt mások sem menthetik meg!

"...nem a nép felé megyünk. Mert már a nép vagyunk. Ha valami felé megyünk, az az ember. Mert ez az akadémia, a héj, mit fel kell törnünk: az embernek - magunknak és másoknak magányossága."

/La lett. am./218 o.

A fasizmus jelszava - "a nép felé haladni" - amellett, hogy frázis volt, rossz lelkiismeretet tükrözött. Akinek a nép felé kell haladni, az nem a nép húsából-véréből való. Pavese nagyon erősen céloz önmagára is a következő mondatban:

"Most sokunknak van lelkiismeretfurdalásunk, de nem azért, mert elfeledtük, milyen húsából valók vagyunk."

/La lett. am./218 o.

A Corrado-k, a néppel érzők, de az igazi haretól távolállók szava ez. Pedig ők is ettől a haretól várhatják megmentésüket: a magány legyőzését.

"Tudjuk, hogy abban a társadalmi rétegben, melyet népnek szokás nevezni, a nevetés hangosabb, a szenvedés ólőbb, a szó őszintébb. És ezt számon tartjuk.

De mi mást jelent ez, ha nem azt, hogy a népben a magány már le van győzve, vagy azon az uton van, hogy legyőzzék?"

/La lett. am./218 o.

A fentebbi fasiszta jelszóval több helyen hevesen polemizál Pavese. Érdemes még egymás mellé tenni néhány passzust, hogy lássuk, mennyire szivügyének tekintti ezt:

"A nép felé a fasiszták mennek. Vagy az urak. Nem a nép felé kell menni. A nép kell, hogy legyünk."

/La lett. am./237 o.

"A nép felé az urak mennek és a reakciók."

/La lett. am./249 o.

Amikor az írói mesterségről beszél, ugyanezt a gondolatot így fogalmazza meg:

"A mi mesterségünkben nincs egy olyan pillanat, melyben az ember elhatározza, hogy mostantól fogva egy bizonyos osztály számára is...Meg lehet ezt tenni, de ekkor az ember áruba bocsájtja magát, még ha a munkáosztály veszi is meg. A mi mesterségünkben nem valami felé megyünk: valami vagyunk."

/La lett. am./251 o.

Pavese aziránt sem hagy kétséget, hogy "az emberhez való visszatérés", az új humanizmus megteremtése, mely egy dolog a néppel való azonosulással, csak a szocializmusban lehetséges. A szocializmusban a munkamegosztás, a specializálódás nem az elidegenedés forrása, nem az ember integritása elleni merénylet, mert minden egyes ember olyan kultúrában gyökerezik, mely a saját munkájára való összpontosítás mellett lehetővé teszi a többiek munkájá-

nak tudatát, a részeknek és az egésznek áttekintését:

"Hiszünk, hogy...kialakulóban van az emberről való új felfogás. Arról az emberről való felfogás, aki technikailag szakosodott, de olyan társadalomban gyökerezik, melynek eszméje nem lehet más, mint minden ember egyre nagyobb öntudata - ami minden egyes ember munkájának egyre nagyobb hatásfokát, de a többiek munkájának egyre nagyobb tudomásulvételét jelenti -, az új ember azon a fokon lesz, hogy saját kulturáját élje, vagyis higgyen benne és elő tudja állítani a többiek számára is, nem elvontan, hanem az élet mindennapi és termékeny cseréje által. Fölöslegesen mondani, hogy ez az új társadalom a szocializmus..."

/La lett. am./287 o.

A szocializmusért vívott harc legfőbb erejének a Kommunista Pártot látja:

"A Kommunista Párt azért tudott mindent oly szélesen és biztosan véghezvinni, mert premisszái, káderai, s céljai a legmélyebb valósággal azonosulnak, a munkásosztály követelményeivel és feltételeivel."

/La lett. am./232 o.

A Kommunista Párt küldetésébe vetett hitet az a példa támasztja alá, melyet maga a Párt adott az Ellenállás éveiben.

"Könnyű kimutatni, hogy mióta a kommunisták Olaszországban újra a nyílt cselekvés színterére léptek, nem volt olyan....eredendően demokratikus javaslat, - vagyis olyan, mely az állampolgárok szabadságát volt hivatott biztosítani -, mely nem bennük találta szorgalmazókat és leggharcosabb támogatóikat." 233 o.

Végül Pavese a polgári demokrácia szabadság-egzisztenciáját is leleplezi, bizonyítva, hogy megértette a történelem dialektikáját, azt, hogy az igazi szabadság csak a valósággal való folytonos kontaktusban jöhet létre. Ezt a szabadságot a Kommunista Párt biztosítja:

"Lehetséges, hogy valaki szabadság-szeretetből csatlakozzon a kommunizmushoz? Velünk ez történt..."

Egy író számára, a fantázia munkása számára, az ösztönzések, a felebarátok, a konkrét valóság folyamatos kurájára van szükség. Semmi értékes sem jöhet ki tollunk alól, ha csak nem a dolgokkal, az emberekkel való érintkezés, ütközés útján.

Szabad csak az, aki beleilleszkedik a valóságba, és azt átalakítja, nem pedig, aki felhők közt lebeg..."

/La lett. am./ 238 o.

Pavese idézett állásfoglalásai, az író feladatáról vallott nézetei, ha nem is nyíltan kimondva, arra engednek következtetni, hogy az író szeme előtt a pártos irodalom eszméje lebegett. A pártos író nem valami külső kényszer, ideológiai nyomás hatására áll az osztály mellé, nem "megy az osztály felé", hanem "maga az osztály". Egész lényével együtt lélegzik a néppel, szíve együtt ver a történelemmel. Az ilyen írónak nem szükséges "aktuális" vagy kívülről sugallt témákhoz nyúlnia, egy műalkotást különben is mélyebb dolgok határoznak meg. Az ilyen írónak elég a maga múltjából merítenie, hogy általános érdeket fejezzon ki. Hogy a háború kiváltotta aggodalmat, kétségbeesést elmondja, nem kell a frissen átélt eseményeket leírnia. Elég a maga múltját, a maga aggodalmát, a maga eddigi mítoszait mesélnie, mert



"a háboru mindannyiunk által átélt aggodalmának  
lockója már sok évvel azelőtt gyötörte lelkiis-  
meretünket, mielőtt az égből bombák kezdtek hull-  
ni."

/La lett. om./278 o.

Kafka is ezért a kétségbeesett emberiség legautentiku-  
sabb költője:

"Nem véletlen, hogy az üldözöcktől, a faji terror-  
tól, gyökerét vesztett emberiség legautentikusabb  
költője Franz Kafka még az I. Világháború idején  
irt." /278 o./

Még emlékeztessünk arra, hogy az így felfogott pár-  
tos irodalom /az igazi pártos irodalom/ a Kommunista  
Párttal való együttműködés során bontakozhat ki Pavese  
szerint:

"Most minden olyan realitás közül, mely megtölti  
napjainkat, a legkonkrétabbnak és felozabadítóbb-  
nak, és nem mától kezdve, az Olasz K. P. elkötele-  
zett harcra látszik." /238 o./

*Handwritten notes and signatures:*  
- "Kafka" (faint)  
- "Lett. om." (faint)  
- "278 o." (faint)  
- "238 o." (faint)  
- "Kafka" (large, stylized signature)  
- "Lett. om." (faint)  
- "278 o." (faint)  
- "238 o." (faint)

Jegyzetek

/V. fejezethez/

1./ ld. Cesare Pavese: Il mestiere di vivere /Diario  
1935-50/, Einaudi, 1962, olaszul 76 o.

2./ u. o. 62 o.

3./ u. o. 182 o.

4./ u. o. 167 o.

5./ u. o. 84 o.

6./ u. o. 197 o.

7./ u. o. 106 o.

Sartre: "Az egzisztencializmus...", Bp. 1946. /Ford. Mátrai I  
56-57 old.

Megjegyzés: A "La lett. am." A "La letteratura americana  
e altri saggi" c. cikk- és tanulmánygyűjteményt jelzi.

/Einaudi, Torino, 1962/

TARTALOMJEGYZÉK

I. "Az abszurd bűn" / - Életrajz. Művek kronológiája.	
"Ti vizio assurdo". -/ . . . . .	1-31.
II. Pavese és a mítosz . . . . .	32-62.
1./ A mítosz-elmélet szerepe Pavese-nél . . . . .	32-44.
2./ Pavese klasszicizmusa /Dialoghi con Leuco/ . . . . .	45-62.
III. Pavese, a lírikus . . . . .	63-117.
1./ Lavorare stanca . . . . .	63-89.
2./ Pavese és a hermetizmus . . . . .	90-109.
/ Lírai "figurativ" és lírai "informale" /	
3./ Nyelvi problémák a Lavorare stancá-ban . . . . .	110-117.
IV. Pavese, az elbeszélő . . . . .	118-174.
V. Pavese, a gondolkodó és politikus . . . . .	175-188.

IRODALOM

Davide Lajolo: "Il vizio assurdo", Storia di Cesare Pavese, Il Saggiatore, Milano, 1960

Lorenzo Mondo: Fra Gozzano e Whitman: Le origini di Pavese, Sigma, 1964, n. 3-4; Cesare Pavese, Milano, 1961

Marziano Giuglielminetti: Racconto e canto nella metrica di Pavese, Sigma, 1964, n. 3-4

Marco Forti: Sulla poesia di Pavese, Sigma, 1964, n. 3-4

Dominique Fernandez: Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna

Francesco Flora: La poesia ermetica, Bari, 1936

Salvatore Quasimodo: Il poeta e il politico e altri saggi, Schwarz, Milano, 1960

Natale Tedesco: Quasimodo, Flaccovio editore, Palermo, 1959

Galvano della volpe: Critica del gusto, Feltrinelli, Milano, seconda edizione, 1964

Szabó György: Képek és lagunák, Kossuth Könyvkiadó, 1964

Corrado Grassi: Osservazioni su l. e d. nell'o. di P. /Sigma/

Pavesének nem szépirodalmi jellegű műveiből, cikkeiből stb vett idézetek a következő kiadásokban találhatók:

Cesare Pavese: Il mestiere di vivere /Diario 1935-1950/, Einaudi, Torino, 1962

Cesare Pavese: La letteratura americana e altri saggi, Einaudi, Torino, 1962

Cesare Pavese: Il mestiere del poeta és A proposito di certe poesie non ancora scritte: Lavorare stanca, Einaudi, 1958

Cesare Pavese: Lettere 1924-1944, Einaudi, Torino, 1966